LUBOMÍR DOLEŽEL

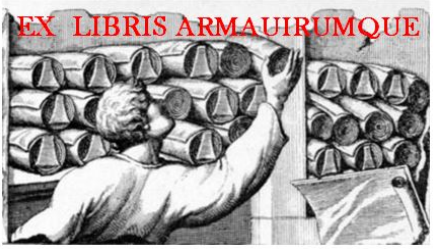
ESTUDIOS DE POÉTICA Y TEORÍA DE LA FICCIÓN

Prólogo de T. Pavel

Traducción: Joaquín Martínez Lorente

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Lubomír Doležel



ESTUDIOS DE POÉTICA Y TEORÍA DE LA FICCIÓN

Prologo de T. PAVEL

Traducción

Joaquín Martínez Lorente

UNIVERSIDAD DE MURCIA

1999

Doležel, Lubomír

Estudios de poética y teoría de la ficción / Lubomír Doležel ; prólogo de T. Pavel ; traducción Joaquín Martínez Lorente .- Murcia : Servcio de Publicaciones,Universidad 1999
278 p.
ISBN 84-8371-063-3
1.Poética . I. Universidad de Murcia.Servicio de Publicaciones. II Título

82-1.0

1ª Edición, 1.999

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1.999

ISBN 84-8371-063-3

Depósito Legal MU. 250-1998

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Santo Cristo, 1 MURCIA

INDICE

Introducción: La contribución de Lubomír Dolezel a los estudios literarios contemporáneos. Por Thomas Pavel 9

I. PRÓBLEMAS DE POÉTICA

1. Literatura oral y literatura escrita . 19

2. Conocimiento nomotético e ideográfico en poética 31

3. Alienígenas y visitantes en el metalenguaje literario 43

4. De los motivemas a los motivos 51

5. El texto literario, su mundo y su estilo 91

II. TEORÍA DE LA FICCIÓN

6. Referencia ficcional: mímesis y mundos posibles 111

7. Verdad y autenticidad en narrativa 125

8. Mundos narrativos 149

9. Una semántica para la temática: el caso del doble 159

10. Una temática de la motivación y la acción 175

11. Innovación como transformación de mundo 187

12. El mundo ficcional de Kafka 199

13. El mundo ficcional de *El idiota* de Dostoyevsky 225

14. Los mundos de Zamjatin 235

15. El camino de la historia y los rodeos del buen soldado 249

Bibliografía 259

VERSIONES ORIGINALES DE LOS ARTÍCULOS Y DATOS DE PUBLICACIÓN

1. «Oral and Written Literature» (1984). *The Peasant and the City in Eastern Europe*. Eds. I.P. Winner y T.G. Winner. Cambridge, MA, Schenkmann. 253-256.

2. «Nomothetic and Ideographic Knowledge in Poetics» (1990). *Os Estudios literarios (entre) Ciencia e Hermeneutica: Proceedings of the I Congress of the PCLA*. Ed. Maria-Alzira Seixo. Lisboa, Associaçao Portuguesa de Literatura Comparada. 115-122.

3. «Aliens and Visitors in Literary Metalanguage» (1990). *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*. Iudicium Verlag, Munich, Vol 5. 265-71.

4. «From Motifemes to Motifs» (1972). *Poetics* 4: 55-90.

5. «Literary Text, Its World and Its Style» (1985). *Identity of the Literary Text*. Eds. M.J. Valdés y 0. Miller. Toronto, U. Toronto P. 189-203.

6. «Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds» (1990). *Toward a Theory of Comparative Literature: Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature at the XIth International Comparative Literature Congress*. Ed. Mario Valdés. Nueva York, Lang. 109-123.

7. «Truth and Authenticity in Narrative» (1980). *Poetics Today* 1: 7-25.

8. «Narrative Worlds» (1976). *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ed. L. Matejka. Ann Arbor, Michigan Slavic Publications. 542-52.

9. «A Semantics for Thematics: The Case of the Double» (1995). *Thematics: New Approaches*. Eds. C. Bremond, J. Landy y T. Pavel. Albany, State U. New York P. 89-102.

10. «A Thematics of Motivation and Action» (1995). *Thematics: New Approaches*. Eds. C. Bremond, J. Landy y T. Pavel. Albany: State U. New York P. 57-66.

11. «Innovation as World Transformation» (1991). *Slavic Drama. The Question of Innovation*. Eds. A. Donskow y R. Sokoloski. Ottawa, U. Ottawa P. 1-9.

12. «Kafka's Fictional World» (1984). *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de littérature comparée* 10: 61-83.

13. «The Fictional World of Dostojevskij's *The Idiot*» (1993). *Russian Literature* 33: 239-48.

14. «Zamyatin's Worlds» (1992). *Poetics of the Text: Essays to Celebrate Twenty Years of the Neo-Formalist Circle*. Ed. Joe Andrew. Amsterdam, Rodopi. 91-103.

15. «The Road of History and the Detours of the Good Soldier» (1984). *Language and Literary Theory: In Honour of Ladislav Matejka*. Eds. B. Stolz et al. Ann Arbor, Mich., *Papers in Slavic Philology* 5. 241-49.

LA CONTRIBUCIÓN DE LUBOMÍR DOLEŽEL A LOS ESTUDIOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS

Thomas Pavel

El destino intelectual y personal de Lubomír Doležel ilustra de forma emblemática los condicionamientos, tanto políticos como filosóficos, de nuestra época. Nacido en la joven república checoslovaca en 1922, Lubomír creció en un tiempo en el que los nuevos estados centroeuropeos ponían sus esperanzas en los valores de la ilustración: democracia, ciencia, verdad y educación. En los años treinta se vió un importante florecimiento cultural y científico en Praga, y los documentos de los encuentros del Círculo Lingüístico (recientemente publicados de nuevo), resultan reveladores: los especialistas checos y eslovacos se relacionaban libremente con otros emigrados desde Rusia y con filósofos alemanes y austriacos: allí podía encontrarse y oír a gente como Mukařovský, Vodička, Trubetzkoy, Roman Jakobson, Husserl y Carnap. Se animaba a los miembros a armonizar los ideales científicos y humanísticos, a explorar los límites de las disciplinas, y a modernizar el conocimiento sin recurrir a ideologías fanáticas. Como sabemos, la historia no ha sido benévola con Europa Central: el crecimiento de la más exitosa democracia liberal de la zona se vio frustrado por la Alemania Nacional Socialista, por la segunda guerra mundial, y por el acceso comunista al poder. La guerra retrasó los estudios universitarios de Lubomír, que obtuvo su licenciatura en 1949 en la Universidad Carlos de Praga, una de las mejores y más antiguas de Europa. Se incorporó al Instituto para la Lengua Checa de la Academia de la Ciencia, institución inspirada en la Academia Soviética de la Ciencia, trabajó como profesor ayudante en la Universidad, y más tarde como profesor asociado en el Departamento de Lengua Checa. Como muchos otros humanistas jóvenes poco atraídos por la obligatoria ideología dominante, Lubomír se refugió en la aplicación de modelos matemáticos al lenguaje y a la literatura, llegando a dirigir el Departamento de Lingüística Matemática. Publicó numerosos artículos de estilística, poética, cibernética, lingüística y filosofía del lenguaje. En 1960 la editorial

Academia de Praga publicó su libro *Sobre el estilo de la prosa checa moderna*, originalmente su tesis doctoral, lo que le valió ser conocido a escala internacional.

En los años 1959-65 la lucha de los intelectuales contra el marxismo dogmático sometió a éste a una posición defensiva, mientras que el estructuralismo literario se reorganizaba poco a poco y se afianzaba su influencia. En 1960 Roman Jakobson y Thomas Sebeok convocaron un congreso sobre Poética en Varsovia. Las actas, publicadas poco después con el título *Poetics - Poetika - Poetyka*, marcaron el renacimiento de la crítica literaria formalista en Europa Central. Lubomír fue un significado participante, y colaboró con un influyente artículo sobre la relación entre la poética y la estilística.

En 1965 Lubomír, ya una autoridad reconocida en lenguas eslavas, lingüística matemática y poética estructuralista, recibió una invitación de la Universidad de Michigan, en Ann Arbor, para ejercer en ella durante tres años en calidad de Profesor Visitante. Durante su estancia en Michigan editó la serie «Estudios praguenses de lingüística matemática» («Prague Studies in Mathematical Linguistics»), y coeditó el volumen *Estadística y estilo* (*Statistics and Style*). En 1968, el año de la primavera de Praga y de la invasión soviética de Checoslovaquia, Lubomír, al igual que tantos otros intelectuales checos y de la Europa del Este, eligió el exilio. La Universidad de Toronto le ofreció un cargo, y Canadá un nuevo hogar.

Su libro *Modos narrativos en literatura checa* (*Narrative Modes in Czech Literature*, 1973) y los artículos publicados entre 1970 y 1974 muestran que las inquietudes investigadoras de Lubomír derivaron desde la estilística y la lingüística matemática a la narratología. En aquellos momentos esta última se encontraba en una fase de rápido desarrollo, y la contribución de Lubomír Doležel fue decisiva. Al principio, como estilista, le atrajo la narratología del discurso. Un memorable artículo, publicado en *En honor de Roman Jakobson* (*To Honor Roman Jakobson* 1967), le convirtió en el primer narratólogo en proponer una tipología completa y sistemática del punto de vista en la ficción. Al mismo tiempo, como persona versada en las técnicas formales de la matemática lingüística, se sintió afín a los trabajos de teoría textual, lo que le hizo empezar a construir una semántica narrativa a principios de los años 70. Sus tres artículos del año 1976, «Mundos narrativos», «Modalidades narrativas» y «Semántica narrativa» («Narrative Worlds», «Narrative Modalities», «Narrative Semantics»), pusieron las bases de lo que en la última década se

convertiría en una teoría global del significado literario basada en los resultados de la lógica modal. Esta teoría, que me atrevería a llamar el sistema literario de Lubomír Doležel, afronta no sólo un vasto campo de problemas críticos, tales como la naturaleza de la ficcionalidad, la tipología de los universos ficcionales, la mímesis y la temática, sino que también demuestra la productividad hermenéutica de su aplicación a grandes autores modernos, especialmente Franz Kafka, Andrei Belyj y Karel Capek.

Finalmente, como uno de los fundadores de la poética teórica contemporánea, Lubomír decidió elucidar los antecedentes de la disciplina. Su más reciente volumen, *Poética occidental: tradición y progreso* (*Occidental Poetics: Tradition and Progress* 1990) es la primera historia global de la poética desde Aristóteles hasta nuestro tiempo.

Aunque la legendaria energía de Lubomír Doležel nos hace esperar (y reclamar) más trabajo seminal (en especial una muy esperada síntesis de sus perspectivas sobre semántica ficcional), los logros reseñados son decisivos, y ya es posible quizás identificar el principal factor de su influencia en los estudios literarios contemporáneos. En la obra de todo gran investigador se puede detectar una actitud polémica, ya sea implícita o explícita, que conforma el mensaje central de su labor. No es fácil encontrar en el caso de Lubomír dicho mensaje polémico generalizado, puesto que sus escritos se caracterizan por su naturaleza clara, objetiva y serena. A esta dificultad se añade otra circunstancia: las tendencias de la teoría literaria contemporánea criticadas por Lubomír (actos de habla, formalismo ruso, acercamientos sociológicos a la literatura) son bastante cercanas, en muchos sentidos, a su propio proyecto. Y sin embargo, una alusión, aparecida en un breve comentario de un número especial de *New Literary History* (1975), muestra claramente la profundidad de su antipatía hacia la crítica literaria impresionista, tan grande que prácticamente nunca se molesta en refutarla: Lubomír afirma que «no tiene sentido» una crítica impresionista sobre Samuel Beckett en la que su autor describe el «fulcro» de Beckett como «un punto de fuga, una intersección abierta, desreglada, en la que los dominios ontológico y epistemológico constantemente chocan en busca de su punto de apoyo» (1975, 467). Lubomír cita un pasaje semejante procedente de un estudio de Geoffrey Hartman: «en la balada de Goethe la voz es fantasmal por sobredefinida: tan esencializada, tan parecida a la voz, que no requiere localización». Estas intuiciones críticas son de naturaleza artística: imitan la semántica del objeto que describen (la

literatura), y, como concluye Lubomír, «no pasan del nivel de la paráfrasis o la parodia» (1975, 467). La crítica impresionista no merece ni siquiera una refutación en toda la regla: su decisión de ignorar y trascender el impresionismo es el principal impulso del sistema de Lubomír. Pero no significa lo anterior que favorezca cualquier crítica explícitamente teórica: se opone radicalmente a aquellas visiones idealistas de la literatura que la sitúan «más allá del lenguaje», en el terreno de lo inexpresable, del mismo modo que se opone al materialismo reduccionista, que no ve en el lenguaje más que forma que expresa contenido emotivo o ideológico (Doležel 1979c).

Las preferencias de Lubomír se dirigen naturalmente a aquellos acercamientos críticos que combinan la atención a la teoría explícita con el interés por la manifestación empírica de la literatura en la lengua natural. Los precursores de esta combinación son los formalistas rusos y checos, así como sus antecesores inmediatos, la tradición de la poética alemana, y, más en la lejanía, la poética de Aristóteles.

Para Doložel Aristóteles es un antecesor de la ciencia moderna porque, aunque fuera incapaz de alcanzar el nivel axiomático-deductivo del conocimiento moderno, al menos contribuyó de forma duradera a la descripción del nivel taxonómico (Doložel 1984). En opinión de Doložel la poética de Aristóteles merece el calificativo de científica, porque su proyecto taxonómico es legítimo: en particular, se desarrolla un conocimiento abstracto sobre la literatura, y un modelo «del todo y de las partes», cuya importancia teórica no ha sido ni mucho menos superada. El modelo se mantuvo con fuerza durante siglos, a pesar de la ineptitud de la crítica normativa neoaristotélica, y resurgió en el siglo XVIII en la obra de los críticos alemanes y suizos que, influidos por la filosofía de Leibniz, desarrollaron la poderosa noción de mundo imaginario. Volvió a aparecer a finales del siglo XIX en el «análisis composicional» alemán, una tendencia poco conocida que, como Lubomír muestra, fue antecedente inmediato del formalismo ruso (1973). La diferencia entre los formalistas alemanes y rusos estriba en la identificación de los primeros con la retórica tradicional, mientras que los segundos, por su relación con las vanguardias del siglo XX, se mostraron especialmente sensibles a la innovación formal. La preferencia de Lubomír no se dirige, sin embargo, al formalismo extremo de Šklovskij y Ejkhenbaum: la visión que éstos tienen de la literatura como incesante producción de mecanismos formales novedosos se orienta a la explicación de la prosa y la poesía modernas, más que a una teoría global

de la literatura como arte verbal.

Las aspiraciones de la poética de Mukařovký y Vodička, más elevadas, se parecen más a la investigación de Lubomír Doložel. En vez de oponer la forma al contenido, las poéticas de los investigadores checos distinguen entre los elementos materiales y formales del producto artístico. En la literatura los elementos materiales incluyen tanto los mecanismos puramente lingüísticos como el material temático. La forma se refiere a los principios de organización, y afecta al nivel verbal y a la carga temática de la obra. Las ideas de Vodička sobre temática fueron una ayuda significativa en la elaboración de las de Lubomír. Formalmente, la temática se estructura en motivos, planos temáticos y mundos, y el significado literario de un texto emerge de la intersección de la referencia al «escenario humano» que representa el texto, y de sus principios formales de organización estética (Doložel 1982).

Fiel a esta tradición, Lubomír concibe la teoría literaria como una disciplina empírica, basada en un riguroso marco conceptual: evita afirmaciones hermenéuticas puramente intuitivas, y aspira, por el contrario, a construir modelos explicativos lo suficientemente refinados como para explicar el significado de textos literarios concretos. El análisis estilístico y la teoría del discurso narrativo, que se encuentran entre sus más importantes contribuciones al estudio de la ficción en prosa, ayudan a conformar una poética armoniosa, y su elemento central es una semántica narrativa enormemente original y poderosa.

En sus artículos sobre la historia de la poética checa, Lubomír advirtió que Mukařovký no había dado una respuesta adecuada a la cuestión de la referencia literaria, pues había dejado sin resolver la tensión entre las funciones referencial y estética del texto literario. En contraste, en el sistema de Lubomír los textos literarios obedecen a restricciones en distintos niveles, locales y globales, siendo las restricciones globales más importantes aquellas que rigen la modalidad referencial del texto. Las modalidades pueden ser aléticas (que aluden a la posibilidad y la necesidad), deónticas (relativas a permiso y prohibición), axiológicas (que expresan afirmaciones de valor), y epistémicas (sobre conocimiento y creencia). Las restricciones globales de índole modal se proyectan en los mundos narrativos. Por supuesto tales mundos carecen de valor ontológico auténtico, puesto que son únicamente constructos textuales. Sin embargo, la noción de mundo permite a Lubomír realizar brillantes generalizaciones

sobre la naturaleza de la literatura ficcional. Siguiendo a Leibniz, un mundo narrativo se define como una serie de agentes narrativos «componibles» (Doložel 1979a). Cada texto contiene un mundo narrativo primario, un mundo de hechos ficcionales. «Componibilidad» se entiende aquí como relación de presencia *de facto* dentro de los límites de un texto dado. Así, Emma Bovary sólo es componible con Charles Bovary en la novela de Flaubert, y con el narrador aventurero en, y sólo en, la historia de Woody Allen[1].

Los mundos narrativos pueden ser extensionales o intensionales, de acuerdo con las funciones semánticas que proyectan. En otras palabras, pueden ser contemplados como series de objetos o como series de significados. El mundo de Robinson Crusoe, por utilizar el ejemplo del propio Lubomír, puede visualizarse como una serie de objetos y propiedades (Crusoe, Viernes, la isla, etc.), o como una serie de descripciones: el inglés solitario, el buen salvaje, etc.

Puesto que a todo mundo extensional le corresponde una variedad de mundos intensionales, la semántica narrativa de Lubomír contiene una diversidad de interpretaciones en el nivel intensional, reivindicando por lo tanto el pluralismo hermenéutico moderno. Rechaza sin embargo la anarquía hermenéutica postmoderna, ya que, como Lubomír advierte, la interpretación requiere parafrasear el texto original, y, añade en la mejor vena empiricista, «es posible elaborar procedimientos específicos de evaluación que permitan medir la correspondencia entre el texto original y la paráfrasis» («El texto literario, su mundo y su estilo», 1985, capítulo 5 de este volumen). Una interpretación sólo es válida si el examen del texto, y en particular de su organización semántica, apoya sus afirmaciones. En otras palabras, el apoyo de un juicio interpretativo requiere, además de una inspección del texto material, un conocimiento detallado de los mundos proyectados por el texto. La semántica narrativa se convierte por lo tanto en algo más que un juego lógico y es una parte esencial de cualquier investigación literaria seria.

Es especialmente vigoroso el giro efectuado por Lubomír, consistente en vincular la semántica narrativa con la retórica de la ficción:

---

[1] Se refiere Pavel a un relato de Woody Allen titulado «El experimento del profesor Kugelmass». Fue publicado originalmente en *The New Yorker* y posteriormente incluido en su libro *Side Effects* (1975), del que existe traducción española de José Luis Guarner (*Perfiles* 1980, Barcelona, Tusquets). (N. de T.)

distingue entre la introducción (o construcción) de mundos narrativos, y su autenticación. Para introducir un mundo narrativo, el texto realiza una redistribución de lo real y lo posible, tal como se encuentran en el mundo natural: en las obras realistas se hace a base de pequeños detalles, y a mayor escala cuando el propósito es la construcción de mundos sobrenaturales. La autenticación es la función textual que da peso a los mundos introducidos en el texto. En las narrativas clásicas de tercera persona los mundos introducidos por el narrador tienen máxima autoridad. Los motivos introducidos por los agentes narrativos, sin embargo, gozan de una autoridad menor. A veces los textos literarios enfrentan y contrastan vigorosamente motivos auténticos y no auténticos (los gigantes contra los molinos en *Don Quijote*); en otras ocasiones el sistema incluye varios grados de autenticidad, desde la más autorizada afirmación del narrador, hasta el menos fiable motivo introducido por él mismo (como sucede en *Demonios* de Dostoyevski). Algunas obras literarias carecen completamente de autenticación, como los mundos del *skaz* rusos, en los que el narrador tiene poca o ninguna credibilidad.

Esta batería de nociones se aplica a la elucidación del significado narrativo de algunos textos modernos, y de forma notable los de Franz Kafka. Lubomír ha observado que los textos ficcionales a menudo yuxtaponen más de un mundo imaginario, y ha descrito tres clases de confluencias de mundos: (1) En los mundos mitológicos, en los que los dominios natural y sobrenatural están claramente separados, pero con frecuencia se influyen mutuamente, poder y accesibilidad son asimétricos (ejercitados desde el sobrenatural al natural). (2) Desde la estructura dual de los mundos mitológicos, se pueden formar mundos híbridos mediante la supresión de las fronteras que separan el mundo normal del otro. Fenómenos extraños suceden como si fueran normales en un mundo que parece ser el mundo normal, pero que está atravesado por una dimensión extraña. Algunas historias de Kafka, como *La metamorfosis*, explotan esta posibilidad. Si los dos ámbitos del mundo mitológico se convierten en naturales pero se mantiene la línea divisoria la estructura resultante es un mundo visible/invisible. De nuevo los mejores ejemplos nos los ofrecen las obras de Kafka: en *El castillo* el mundo invisible de la nobleza gobernante está cuidadosamente segregado del pueblo. La misma estructura aparece en *El proceso*, que opone el mundo del banco, eficaz, racional, predecible, al mundo del tribunal, misterioso, aleatorio, onírico. Los mundos invisibles de estas dos novelas son infinitos en sus profundidades, y por lo tanto imposibles de explorar e incluso describir. Son inaccesibles para los

habitantes del mundo visible, y sin embargo éstos viven con el deseo obsesivo de ver lo invisible. Aunque igualmente asimétricos, la relación de poder favorece de forma aplastante al ámbito invisible. La fuerza del último deriva del hecho de que mientras la rebelión contra él procede únicamente de individuos aislados, el invisible se organiza como institución. Pero, paradójicamente, la institución infinita se hace completamente aleatoria, como la misma naturaleza, o como la vida en el relato de Borges «La lotería en Babilonia». En las novelas de Kafka y en los análisis de Lubomír hay una reflexión implícita sobre el poder de los estados totalitarios modernos, cuyos incontables instrumentos aniquilan al individuo aislado. No obstante, como sugiere la lectura de Kafka que hace Lubomír, el poder infinito y la profundidad de la burocracia invisible terminan por ser una marca de su fragilidad: el azar, un signo de majestad al principio, provoca al final degeneración, indiferencia y disolución.

Tenemos la suerte de haber asistido al final del mundo kafkiano en Checoslovaquia y en el resto de Europa Central. El lugar que Lubomír hubo de dejar hace veinticinco años se ha reincorporado al mundo normal. Es maravilloso que él encontrara un nuevo hogar en Canadá, y un ambiente cálido y sensible, donde ha podido desarrollar su poderoso sistema literario. En la encrucijada de continentes y disciplinas, Lubomír se erige como un símbolo de la vida intelectual contemporánea: ansioso por comprender lo visible y lo invisible, por alcanzar lo imposible, y por asentarse firmemente en el terreno de la racionalidad y la libertad.

I

PRÓBLEMAS DE POÉTICA

1

LITERATURA ORAL Y LITERATURA ESCRITA

La historia del arte verbal nos ofrece numerosos ejemplos de intercambio bidireccional de temas, mecanismos y formas entre la literatura oral y la escrita. Hay períodos en el desarrollo de la literatura escrita en los que tanto los ideales estéticos como las obras literarias concretas se ajustan al «modelo» oral: el Romanticismo, y de forma especial el llamado «Romanticismo nacional» de los países eslavos, es un ejemplo muy conocido de dicha tendencia. Por otra parte, aunque sin aceptar de forma acrítica la noción del «sunkenes Kulturgut» (caída del patrimonio cultural), no podemos negar que la literatura oral recibió muchos estímulos de la literatura escrita: el fenómeno de la «folklorización» (*zlidovění*), estudiado en profundidad por el investigador checo B. Václaveck, es el ejemplo más conspicuo de influencia en este sentido.

Resulta difícil determinar el desarrollo histórico de la coexistencia entre la literatura escrita y la oral, debido a la escasez de material disponible sobre la historia de esta última antes del siglo XIX. Pero incluso en aquellos casos en que se consiguen muestras, el proceso histórico sólo podrá ser comprendido cuando se detallen en una teoría sistemática las semejanzas y diferencias entre la literatura oral y la escrita, pues la teoría es un requisito previo necesario en toda investigación histórica.

En el pensamiento teórico sobre las literaturas oral y escrita se han propuesto dos soluciones, opuestas y excluyentes entre sí, que llamaremos teoría monista y dualista:

1. La teoría *monista* concibe la literatura oral y escrita como dos variedades de una cultura verbal universal: no niega la existencia de algunas diferencias, pero se consideran de segundo orden. Ambas formas de literatura comparten ciertos rasgos esenciales, generalmente característicos del arte verbal. Esta teoría monista ha sido especialmente aceptada en los países eslavos, y no sólo entre los estudiosos de lo literario, sino también entre folkloristas e investigadores de literatura popular.[2]

[2] El análisis más global de la teoría monista se encuentra en la obra de J. Sokolov (especialmente Sokolov 1941).

2. La teoría *dualista* mantiene que la literatura oral y escrita son dos modos de arte verbal sustancialmente distintos: los Románticos fueron los primeros en proponer esta concepción, y más recientemente se expresó de forma explícita y convincente por P. Bogatyrev y R. Jakobson (1929, 1931). Dentro de la teoría dualista, la teoría de la *oralidad* alcanzó un gran desarrollo y un suficiente nivel de autoridad gracias al trabajo de M. Parry y A. Lord,[3] cuyo objetivo es describir sistemáticamente los rasgos *específicos* de la literatura oral. Me gustaría reconsiderar en este estudio algunas ideas básicas de la teoría de la oralidad.

Los rasgos de la oralidad propuestos hasta ahora se pueden dividir en dos clases: a) los rasgos *pragmáticos* se relacionan con la producción (composición), transmisión y recepción de los textos orales. b) los rasgos *estructurales* (intrínsecos) son las propiedades formales, semánticas y temáticas específicas de los textos orales. La teoría resalta el estrecho vínculo entre ambas clases de rasgos. Los rasgos pragmáticos (en especial el modo de composición oral) son los que explican los rasgos estructurales: «la práctica de la poesía narrativa oral requiere una cierta forma; el modo de composición y transmisión de las canciones épicas deja una marca inconfundible en la canción» (Lord 1960, 141). Y, a la inversa, la presencia de ciertos rasgos estructurales constituye una prueba fiable de oralidad, del origen oral de un texto.

No trataré en este estudio de todos los rasgos pragmáticos de oralidad posibles, sino que me concentraré en aquellos rasgos que se relacionan de forma directa con la composición oral.

Sería necio negar la existencia de ciertas diferencias entre los textos orales y escritos. Es obvio que ambas literaturas deben preservar aquellas diferencias pragmáticas que son propias de sus medios respectivos, es decir, del lenguaje oral y del escrito. Estas diferencias son especialmente notables en los modos de transmisión y preservación de los textos: los textos orales se preservan (aparte del mantenimiento por medios técnicos) solamente si se garantiza una transmisión continua a base de repeticiones idénticas. Si la cadena de transmisión continua se rompe, los textos orales desaparecen. Esta clase de preservación de los textos orales es bien conocida por la historia cultural (textos sagrados, como los himnos védicos, normas morales y legales, etc.).

---

[3] Citamos el trabajo de M. Parry por A. Parry ed. (1971). El de Lord (1960) es el tratamiento más extendido de la teoría.

Sin embargo, el proceso de transmisión continua, aunque sea una condición necesaria para la preservación de los textos orales, no proporciona ninguna explicación de la génesis del arte verbal oral. La transmisión oral sólo genera el arte verbal cuando viene acompañada del acto creativo. Es este acto complejo el que recibió el nombre de *composición oral*. En el conocido modelo de Lord, ejecutar (esto es, transmitir) y crear son componentes de un acto único del cantante, del mismo acto: «cantante, intérprete, compositor y poeta son aspectos diferentes, pero *al mismo tiempo*. Cantar, interpretar y componer son facetas del mismo acto» (Lord 1960, 13).

Debe hacerse notar que el modelo de composición oral de Lord no ha sido universalmente aceptado. Así, por ejemplo, Ruth Finnegan (1974), tras examinar informes sobre composición oral procedentes de varias culturas, llegó a la conclusión de que el modelo de Lord es demasiado restringido: en algunas culturas africanas, y también en la poesía oral esquimal se encontraron pruebas de composición oral *desvinculadas* de la ejecución. «Hay ciertos casos conocidos en los que el énfasis cae sobre la composición *anterior* a la ejecución» (1974, 146). Se muestra que el modelo de Lord puede resultar inadecuado para explicar la composición oral en una cultura particular (cantantes épicos eslavos del sur). Sin embargo la composición oral generalmente parece exhibir una variedad de modos, algunos de los cuales imitan fielmente el proceso de composición, como sabemos por la literatura escrita.

Incluso aceptando que el modelo de Lord representa la forma más típica de composición oral, todavía se nos presenta otro problema fundamental en relación con la composición oral: ¿qué relación se manifiesta entre tradición e innovación en el acto de composición oral? o por expresarlo de otra manera ¿qué relación hay entre la normas supraindividuales (impuestas por la tradición) y la creatividad individual del poeta oral?

Para adoptar una perspectiva correcta del problema debemos reflexionar brevemente sobre cómo se ha interpretado la relación entre normas supraindividuales y creatividad individual en la teoría estructural sobre la literatura (escrita). Esta teoría rechazó la idea de un genio poético aislado que produce en el vacío. Al contrario, resaltaba la existencia de normas literarias en el fondo de todo acto creativo. Una de las famosas «Tesis» de J. Tinianov y R. Jakobson (1928) afirma que en la literatura «no puede considerarse la manifestación individual sin referencia al complejo

de normas existente» (p. 80). Esta tesis fue elaborada por Jan Mukařovký, que destacó en repetidas ocasiones que la creatividad sólo puede ser explicada en conexión con las normas literarias. «La obra artística siempre perturba (a veces ligeramente, a veces de forma considerable) una norma estética válida en cierto momento del devenir artístico. Pero incluso en los casos extremos, también estos deben *adherirse a la norma*» (Mukařovký 1936, 35, cursiva añadida). Fijándose en la historia literaria, Mukařovký observó que «hay períodos en la historia del arte en los que la adhesión a las normas predomina de forma evidente sobre la violación de las mismas», y puso a la poesía del clasicismo francés como ejemplo de arte que cree en que la «correcta aplicación de una norma es suficiente para crear valor artístico» (p. 27).

Si existen normas de literatura escrita y si hay períodos de la historia literaria que los respetan en un sentido estricto, el argumento del «tradicionalismo» de la literatura oral pierde mucha significación, porque si en la literatura oral la adhesión a las normas predomina sobre la violación de las mismas, no hay en principio diferencia entre ella y los textos producidos en los períodos normativos de la literatura escrita.

Sin embargo, ni siquiera esta analogía parece completamente válida. Los estudiosos han observado fluctuaciones considerables en la actitud de los intérpretes hacia la tradición. Al tratar de la interpretación de un «cantante oral de talento» (Avdo Metedović), Lord apuntó que «sería fantástico suponer que un poeta dotado, que ha pensado en la forma poética toda su vida, no dominara suficientemente esa forma para poder no sólo adaptar su pensamiento a ella, sino también romperla a su voluntad» (1960, 131). A.M. Aschatova, que estudió otra tradición oral, la de las «bylinas» (*byliny*, poesías épicas medievales recitadas por los pueblos por los *skazitell*) del norte de Rusia, llegó a distinguir tres clases de cantantes: los que mantienen la tradición (casi literalmente), los que aceptan un marco fijo (*obščij ostov*), pero desarrollan sus propias versiones, y, finalmente, aquellos que improvisan, componiendo una nueva canción cada vez que la interpretan (Aschatova 1930, 70-89).

Estas consideraciones y hechos nos hacen concluir que, *en principio*, no hay diferencia entre la composición oral y la escrita en lo que se refiere a la oposición de normas y la creatividad. La composición de ambos textos se caracteriza por la tensión entre las normas y la creatividad. En ambas formas observamos fluctuaciones entre una composición más

normativa y otra más creativa. Aunque la literatura oral «reprueba» las versiones muy desviadas, el cantante goza de libertad suficiente para desarrollar nuevas versiones que modifican la tradición heredada.

La «tradicionalidad» de la literatura oral debería interpretarse, por lo tanto, como resultado de la mayor estabilidad temporal de las normas orales. Pienso que no puede darse una respuesta satisfactoria a este problema; sencillamente, carecemos de datos suficientes para trazar la historia de la literatura oral. Incluso si la respuesta a la cuestión fuera afirmativa, la estabilidad temporal de las normas apenas puede aceptarse como un rasgo específico de la literatura oral. No olvidemos que antes de la edad moderna las normas de la literatura escrita también permanecían estables durante períodos prolongados de tiempo. Los cambios radicales y rápidos de las normas literarias son un fenómeno muy reciente, Además, hubo períodos en la historia del arte verbal en los que la literatura escrita «se congelaba» durante mucho tiempo en ciertas formas tradicionales, mientras que la literatura oral desarrollaba nuevas formas (las cuales se aceptaban más tarde en la literatura escrita). Parece que así sucedió en Bohemia en los siglos XVII y XVIII (véase Svejkovský 1984), y en la China medieval (donde la narración oral desarrolló el prototipo de la novela china clásica). En cualquier caso, sería absurdo resaltar tanto la oralidad de la literatura oral hasta el punto de negar su historia.[4]

Independientemente de la importancia que demos a los aspectos pragmáticos de la teoría de la oralidad, es obvio que la teoría resistirá o fallará por la especificidad de los rasgos estructurales. Sólo la presencia de tales rasgos puede proporcionarnos la prueba de oralidad de textos cuya forma de composición nos es desconocida (como los poemas de Homero).

Se sabe que hay dos rasgos estructurales que se consideran específicos de los textos orales: fórmula y tema. La «épica oral», según Lord, «consiste en la construcción de versos y medios versos métricos por medio de fórmulas y expresiones formulaicas, y de la construcción de canciones mediante el uso de temas» (1960, 4).

Empecemos con un breve tratamiento del concepto de tema en la literatura oral. Originalmente, el tema es definido por Lord como «los incidentes repetidos y los pasajes descriptivos de la canción» (1960, 4), o como «el grupo de ideas normalmente utilizadas al contar una historia (p. 68). Al clarificar el concepto. Lord destaca que la identidad de las palabras

[4] Véase, por ejemplo, la historia que de la «bylina» rusa hizo Skaftymov (1924).

no es necesaria para un tema: «El tema, incluso si es verbal, no es una serie fija de palabras, sino una agrupación de ideas» (p. 69, compárese con Lord 1951). Sin ofrecer un análisis sistemático, Lord enumera temas de las narrativas orales como consejo, retorno, rescate, matrimonio, o toma de una ciudad.

Con esta formulación, la teoría del tema oral es susceptible de una crítica evidente: no es difícil encontrar los mismos temas en la narrativa escrita. Lo que es más importante es el hecho de que no podemos pensar en ninguna razón *teórica* para que ciertos temas sean específicos de la narrativa oral.

La teoría de los temas orales podría interpretarse como referida a una estructura temática estereotipada y muy esquematizada. Pero se puede aplicar de nuevo la objeción anterior: las estructuras temáticas muy esquematizadas y estereotipadas son características de muchas narraciones escritas bastante conocidas. No le resultó difícil a Adam Parry «encontrar ejemplos de «composición por tema» en la novela inglesa decimonónica, e incluso más en la moderna historia detectivesca» («Introducción» a Parry 1971, nota 1). En las investigaciones de corte estructuralista se han recopilado numerosas muestras de estructuras temáticas muy esquematizadas en los géneros populares de narrativa escrita, como por ejemplo Umberto Eco (1966), que ha caracterizado el estereotipo temático de las novelas de Ian Fleming sobre James Bond como «narrativa mecánica»: no sólo el repertorio de temas, sino también sus combinaciones, están fijadas, y se repiten en todo el corpus, siendo mínimas las diferencias entre textos concretos.

La investigación estructuralista de los estereotipos temáticos es una aplicación especial de la teoría narrativa moderna, iniciada por la labor pionera de V. Propp (1928) Esta teoría no trata los temas narrativos («funciones», «motivemas») como inventarios de unidades aisladas, sino más bien como sistemas ordenados. Los temas particulares se organizan en paradigmas (por ejemplo en oposiciones del tipo: carencia - subsanación de la carencia), y su organización lineal sigue una «lógica» narrativa rigurosa, por lo que se deduce que los temas narrativos pueden describirse mediante reglas explícitas de una «gramática narrativa».

Es sabido que el primer sistema de gramática narrativa, el de Propp, derivaba del estudio de las narraciones orales (los cuentos populares rusos). Sin embargo, la investigación intensiva de las últimas dos décadas arroja un resultado sorprendente: todas las narraciones, y no sólo las «primitivas» historias de la literatura oral manifiestau una sistemática estructura

temática. La estructura temática subyacente a todas las narraciones sigue reglas universales de «narratividad», sin que pueda hacerse una distinción esencial entre las estructuras temáticas de la narrativa oral y las de la escrita. Por ejemplo, es posible estudiar la estructura de las historias de Bocaccio según una gramática narrativa universal (Todorov 1969), o establecer la estructura base del relato breve de Hemingway «Los asesinos» con la utilización del repertorio de temas descubierto para el cuento ruso (Doložel 1972. Cap. 4 de este volumen). Es cierto que ciertos tipos de texto narrativo o ciertos géneros favorecerán determinados temas y combinaciones de éstos, aunque al final todos ellos pueden derivarse de la misma gramática narrativa universal.

Aunque Lord hizo referencia a la teoría de Propp, no la tuvo en cuenta para su tratamiento de los temas orales. En su última aportación en este área Lord (1974) sugirió precisamente una modificación del concepto de tema, consistente en la distinción entre *materia* («subject») y *tema* («theme»): serán «materias» ciertos elementos narrativos como «un catálogo, o un mensaje, o equipar o reunir un ejército», y pueden encontrarse «tanto en la literatura oral como en la escrita». «Pero si entendemos por tema un elemento narrativo repetido junto a su expresióu verbal ... entonces se trata de un elemento de estilo narrativo tradicional de carácter genuinamente oral». En otras palabras, el tema se convierte en una fórmula de un orden superior, en una fórmula que transciende los límites de un verso (Lord 1974, 206). Claro que si el tema no es más que una fórmula extendida, entonces puede ser explicado por la teoría de la fórmula: como ya comentó Stankiewicz, no hay razones para restringir el concepto de fórmula a los componentes de un único verso, ya que existen fórmulas «que se extienden a lo largo de varios versos» (Stankiewicz 1973, 426).

El párrafo precedente nos acerca al rasgo estructural más importante de los textos orales: la *fórmula*. Durante algunas décadas la fórmula y el lenguaje formulista han suscitado abundantes estudios (artículos, monografías y tesis doctorales): en 1974 la Universidad de Michigan organizó un congreso específico sobre la fórmula cuyas contribuciones han sido publicadas (Stolz y Shannon eds. 1976), por lo que resulta redundante incidir de nuevo sobre este concepto. Sin embargo, debe afirmarse de manera terminante que el estatuto teórico del concepto resulta insatisfactorio, a pesar de la voluntad de precisión que reflejan las definiciones de M. Parry y sus seguidores. Creo que la razón de esta

situación se encuentra en la falta de vinculación explícita del concepto de fórmula con las teorías modernas del lenguaje poético.

La principal contribución de Parry el estudio de la fórmula consistió en relacionar las repeticiones formulaicas (muy conocidas en la erudición homérica) con el metro del verso de Homero. Según Parry los rasgos característicos del lenguaje de los bardos épicos se originan en «la presión constante que ejerce su deseo de un lenguaje que se adapte a las necesidades de la versificación hexamétrica» (Parry 1971, 5). La famosa definición de Parry se basa en las tres propiedades de la fórmula: a) expresiones repetidas, b) patrón métrico idéntico («las mismas condiciones métricas»), y c) equivalencia semántica de las expresiones que se repiten («una idea esencial»).

En un examen más profundo del impacto del metro sobre el lenguaje homérico, Parry descubrió que éste se extiende más allá de las expresiones semánticamente equivalentes. También genera construcciones repetidas sintácticamente equivalentes, por ejemplo, el sabido patrón consistente en un sustantivo más uno o dos epítetos (Parry 1971, 14). Parry acuñó el término *fórmula-tipo* para las construcciones repetidas sintácticamente equivalentes que se organizan por patrones métricos idénticos, concluyendo que «la fórmula y la fórmula-tipo son parte de la técnica que Homero usó para expresar sus ideas en sus poemas.»[5]

La teoría de Parry sobre el carácter formulista del lenguaje de Homero se basa en dos conceptos que, aunque relacionados entre sí, pudieran necesitar interpretaciones teóricas distintas. Es destacable que después de Parry el estudio del lenguaje de Homero siguiera dos direcciones diferentes: la investigación de las expresiones formulaicas y sus posibles variaciones (Hainsworth 1968), y el estudio de las fórmulas-tipo y sus posibles patrones sintácticos (Russo 1963).

En este análisis llamaremos fórmula *concreta* al concepto original de fórmula (expresiones repetidas semáuticamente equivalentes) y reservaremos el término fórmula *abstracta* para designar la fórmula-tipo de Parry. Mi propósito es mostrar que es erróneo mezclar ambos conceptos y

[5] Véase Parry 1971, 14. Hay una tercera definición de la fórmula en las obras de la escuela Parry-Lord: las fórmulas son sintagmas que «siguen los patrones básicos de ritmo y sintaxis y tienen al menos una palabra en la misma posición en el verso en común con otros versos o hemistiquios» (Lord 1960, 47). Es evidente que este concepto es una variante de la más abstracta fórmula-tipo, pero con una restricción adicional: identidad de al menos una palabra en una posición.

asignar a ambos el atributo de oralidad: mientras que la fórmula concreta es propia de la poesía oral (y de la literatura oral en general), la fórmula abstracta no lo es. Para demostrar esta opinión hemos de hacer una breve reseña de algunas propiedades del lenguaje organizado rítmicamente.

Según Parry la organización del verso de la poesía oral y de la escrita son sustancialmente diferentes. Parry supuso que sólo en la poesía oral el patrón métrico se ve afectado por el modelo sintáctico del verso, tanto en la poesía antigua como en la moderna apenas pudo encontrar «insignificantes vestigios de influencia de la forma versificada en el lenguaje poético». Este postulado general explica que Parry interprete que la fórmula abstracta es un rasgo específico de los textos orales, y sin embargo es un postulado contrario a la moderna teoría del verso.

La moderna teoría estructuralista del verso ha sustituido las tradicionales ideas superficiales sobre el ritmo poético por un análisis global de la organización rítmica del habla. Entre las ideas tradicionales que las teorías estructurales pusieron en duda se cuenta el del concepto del ritmo como mera organización de unidades fónicas. Se ha demostrado de forma concluyente en las investigaciones de corte estructural que la organización fónica (el metro) está en correlación con todos los niveles del lenguaje del verso. De acuerdo con Tinianov (1924) el ritmo es «el principio constructivo del verso», y abarca tanto el nivel fónico de la estructura del verso como los niveles sintáctico y léxico. O. Brik investigó de forma específica las correlaciones entre el metro y la organización sintáctica del verso (1927), las cuales se manifiestan en las *figuras rítmico-sintácticas* (*ritmikosinta-siceskije figury*): las figuras se obtienen de la imposición de restricciones métricas a las estructuras sintácticas del lenguaje «ordinario» (p. 62).

Brik estudió en detalle las figuras rítmico-semánticas del metro popular de la poesía clásica rusa, el tetrámetro yámbico. Un verso típico de este metro (que constituye el 70% del material sobre el que trabaja Brik) consiste en tres palabras (o unidades léxicas) acentuadas. «Estas tres palabras representan, por un lado, el complejo rítmico del verso, y, por otro lado, su complejo sintáctico» (p. 63). Si representamos estas palabras en términos de sus categorías sintácticas (A-adjetivo, N-nombre, V-verbo), obtenemos un número reducido de combinaciones triadicas posibles, que son las figuras típicas del pentámetro yámbico ruso: Estas son algunas de las figuras de Brik:

$A_1 + A_2 + N$
$N + A_1 + A_2$
$N_1 + A + N_2$ etc.

Las figuras rítmico-sintácticas representan configuraciones típicas (esquemas) del verso: «no es difícil sustituir un epíteto por otro, o un nombre por otro que tenga la misma función. Esta sustitución no alcanza al plano semántico, sino al rítmico». El poeta *piensa* en esquemas (p. 67). En la poesía de los epígonos, los esquemas producen versos casi automáticamente. «En la actualidad, con nuestra considerable experiencia de la poesía ... es posible que los poetas sean capaces de hablar en versos yámbicos con la misma facilidad con la que hablaría francés cualquier autodidacta que hubiera aprendido frases hechas de un manual de bolsillo». Estas palabras pueden resultar familiares para los estudiosos de la poesía oral: de hecho, el uso del lenguaje formulista vino en principio motivado por la necesidad de facilitar la composición del verso oral. Sin embargo, la relación entre las ideas de Brik y la teoría de la fórmula oral es más profunda: las figuras rítmico-sintácticas de Brik describen el impacto del metro en el modelo sintáctico del verso. El mismo fenómeno se observó en el verso homérico, recibiendo el nombre de *localización* (O'Neill, Porter). Se llama localización a la correlación entre las posiciones métricas y los tipos de palabras (y sus combinaciones) que se manifiestan en la línea. Fue Russo (1963) quien relacionó el fenómeno de la localización con el concepto de la fórmula abstracta: según su interpretación son fórmulas abstractas las «frases localizadas cuyo parecido sólo alcanza al uso de tipos léxicos métricos idénticos con el mismo patrón gramatical y sintáctico» (p. 237). En la notación de Russo la correlación es explícita: las fórmulas abstractas tienen, por ejemplo, las siguientes estructuras:

N V V N V V
– – | – – – – || ; – – – – – – | – – – || ; – – – – – – | – – – – || |

Russo todavía mantiene la convicción (por lo menos en el artículo del que citamos) de que el lenguaje de Homero es formulista. Sin embargo, al establecer explícitamente la correlación rítmico-sintáctica, lo que consigue es precisamente minar la oralidad de la fórmula abstracta. Al menos apunta en esa dirección cuando en la conclusión de su estudio afirma: «el poeta oral

verdaderamente dotado no se encuentra más limitado al tratar su materia de lo que se sentía Shakespeare al tener que escribir en pentámetros yámbicos» (p. 23). Kiparsky expresó la misma conclusión de forma más explícita: «La tendencia a la localización de hecho aparece en la mayoría de las variedades de verso métrico ... la verdadera magnitud de la localización en el verso inglés es materia de estudio aún muy reciente, y es imposible determinar cual será su extensión cuando el metro inglés se examine de forma tan cuidadosa como los clasicistas suelen tratar su material» (1976, 89, 90).

Todo lo anterior conduce a la tentativa conclusión de que la fórmula abstracta de Parry - en la interpretación de Russo - y la figura rítmico-sintáctica de Brik son conceptos equivalentes. Ambos fenómenos se originan por las mismas restricciones, aquellas que el patrón regular rítmico impone en la estructura sintáctica del verso. Estas restricciones son universales y no pueden interpretarse como rasgos específicos del verso oral. Llamo a mi conclusión tentativa porque queda abierta la posibilidad de que los clasicistas prueben que el patrón rítmico-sintáctico del verso de Homero difiere esencialmente del descrito por Brik. Sin embargo, el peso de la prueba cae de momento en el lado de los defensores de la oralidad de la fórmula oral.

Nuestra interpretación de la fórmula abstracta también arroja luz sobre el estatuto teórico de la fórmula concreta: ésta ya puede ser interpretada como una manifestación del patrón rítmico-sintáctico abstracto. Este patrón resulta de la sustitución de términos abstractos (clases de palabras) de la figura por expresiones semánticamente equivalentes (palabras o grupos de palabras). Esta sustitución equivalente se realiza de forma más o menos automática, y por lo tanto no se cuestiona en esta interpretación la oralidad de la fórmula concreta.[6]

Nuestro examen del tema y de la fórmula revela que las estructuras de estos rasgos supuestamente característicos de la oralidad están marcados por restricciones que también se observan en los textos escritos: la estructura temática está regida por reglas de una «gramática narrativa» universal, y la estructura de las fórmulas por patrones sintácticos que son propios y necesarios del lenguaje organizado rítmicamente. Las fórmulas concretas (incluyendo los «temas» concebidos como fórmulas de orden

[6] Finalmente, debe tratarse otro aspecto de la fórmula concreta, señalado por Kiparsky (1976): su conexión con las frases acuñadas del lenguaje común. Las fórmulas concretas (tanto las de la prosa como las del metro) aparecen entonces como sistemas fraseológicos característicos de géneros particulares de la literatura oral en ciertas culturas.

superior) deben entenderse como manifestaciones en el nivel de la textura de estructuras rítmico-sintácticas universales subyacentes. Tenemos que concluir que sólo en su textura (pero no en su estructura) difieren los textos orales de los escritos.

Las diferencias de textura entre los textos suelen llamarse diferencias *estilísticas*. Por lo tanto parece que la literatura oral y la escrita son dos estilos de una cultural verbal. Esta conclusión puede relacionarse también con nuestra discusión anterior de los aspectos pragmáticos de la literatura oral y la escrita: recordemos que no negamos la existencia de diferencias pragmáticas resultantes de la oposición entre formas de expresión escritas y habladas. Estas diferencias pragmáticas llevan a la formación de los estilos de lenguaje oral y escrito. La literatura oral y la escrita aparecen, entonces, como «subestilos» específicos dentro de las categorías generales del estilo oral y escrito.

Toda cultura humana tiene la necesidad de producir textos de arte verbal. Si no hay lenguaje escrito disponible el arte verbal se producirá de forma oral, y así puede sobrevivir durante siglos. Cuando la escritura aparece puede seguir creándose arte oral para satisfacer las necesidades estéticas de ciertos estratos sociales. Es importante contemplar la literatura oral y la escrita como *complementarias*, y no como valores culturales excluyentes: ambos sirven la misma función (es decir, la estética), crean las mismas estructuras y producen la misma satisfacción en sus creadores y en su audiencia.

2

CONOCIMIENTO NOMOTÉTICO E IDEOGRÁFICO EN POÉTICA

El paradigma postpositivista de la filosofía de la ciencia se caracteriza por sus esfuerzos por diferenciar rigurosamente entre las ciencias de la naturaleza y las del hombre. Estos esfuerzos condujeron finalmente a una hermenéutica de las *Geisteswissenschaften* cuyos principios se formulaban en contraposición a los de la epistemología de la ciencia natural. Los contrastes se aplican, según Siegfried J. Schmidt, a todos los aspectos de la actividad cognitiva: al área de investigación, a su condición y a los propios métodos y objetivos de la misma (1975, 4-6).

Me concentraré en este estudio en uno de los contrastes postulados respecto al área de investigación: la diferencia entre las ciencias nomotéticas e ideográficas. Según el postulado, las ciencias naturales, a causa de la repetitividad y regularidad de los fenómenos naturales, aspiran a la formulación de leyes universales. Las observaciones y experimentos individuales interesan en tanto que confirman o refutan hipótesis sobre las leyes universales. En contraste, las *Geisteswissenschaften* se ocupan de fenómenos irrepetibles e individualizados (hechos históricos, personalidades y acciones humanas, obras de arte y literatura, etc.) y se ocupan de comprender el sentido único, la importancia y el valor de estos fenómenos.

Los términos «nomotético» e «ideográfico» fueron acuñados por Wilhelm Windelband en su «Strassburger Rektoratsrede» de 1894.[7] Resulta sorprendente descubrir que esta oposición epistemológica fuera propuesta por un filósofo cuya metafísica era claramente neoplatónica: él creía que «hay otro mundo superior, situado misteriosamente más allá del mundo del sentido» (1921, 40). De un hombre que caracterizó la filosofía como el anhelo humano de elevarse «por encima de los confines de lo empírico y lo insatisfactorio hasta el amplio espacio de la infinita y verdadera realidad»

[7] La intervención se volvió a publicar más tarde (Windelband 1907) bajo el título «Geschichte und Naturwissenschaft».

(1921, 40) cabe esperar la propuesta de una epistemología universalista. Es probable que fuera la incompatibilidad entre su epistemología y su metafísica lo que impidiera a Windelband apelar a todo apoyo metafísico para su formulación de la oposición entre lo nomotético y lo ideográfico.[8] Insiste Windelband en que la oposición es «puramente metodológica» y descansa en la diferencia lógica entre la «declaración general, apodíctica» y la «proposición singular, asertoria» (1907, 363). Sobre la base de esta presuposición lógica, Windelband define la investigación nomotética como «pensamiento científico [que busca] lo universal expresado en la forma de la ley de la naturaleza» y las ciencias ideográficas como la investigación de «lo particular en la formación (*Gestalt*) históricamente determinada». En términos tradicionales, explica, podemos hablar de un contraste entre las disciplinas de la ciencia natural y la historia (1907, 364).

Llamaremos versión «fuerte» de la oposición Windelbandiana a la pretensión de que existe un contraste epistemológico entre las disciplinas nomotéticas e ideográficas. Sin embargo, la *Rektoratsrede* de Windelband no es únicamente memorable por su innovación epistemológica, sino también por su ambigüedad lógica: junto a la versión «fuerte» se ha sugerido una versión «débil» de la oposición, por la que, aunque se insiste que el contraste nomotético-ideográfico es «metodológico», éste es relegado por Windelband al «tratamiento» (*Behandlung*), antes que a los «contenidos» (*Inhalt*) del conocimiento: «las mismas cosas pueden ser objeto de encuesta tanto nomotética como ideográfica. Esto se relaciona con el hecho de que la oposición entre lo incambiable (*Immergleichen*) y lo único (*Einmaligen*) es en cierto modo relativa». Esta relativización es usada por Windelband para introducir la historicidad en el ámbito de la ciencia natural. Sin embargo, se implica lo contrario: el ámbito de los particulares históricos está gobernado por leyes universales. En este respecto, resulta particularmente esclarecedera la afirmación de Windelband sobre el lenguaje: «Un lenguaje está regido en todas sus aplicaciones (*Anwendungen*) particulares por leyes formales que permanecen iguales en todas las alternancias de la expresión. Por otro lado,

[8] Windelband señala a Sócrates como el primer filósofo que formuló el problema de la relación entre lo universal y lo particular. Después, según afirma, la metafísica antigua se dividió en dos visiones de la realidad: de acuerdo con Platón la realidad reside en conceptos genéricos incambiables; según Aristóteles consiste en particularidades que se desarrollan teleológicamente. Para Windelband el concepto de ley natural es un sustituto moderno de la «idea platónica» (1907, 364).

todo un lenguaje específico con toda su específica regularidad formal es sólo un único fenómeno pasajero en la vida lingüística de la humanidad» (1907, 365).

El arte literario es un campo de prueba crítico de la solvencia de la oposición nomotético-ideográfico. La hermenéutica ha reclamado su propiedad para la literatura precisamente por la unicidad, por el carácter históricamente irrepetible de los fenómenos literarios. En contraste, se ha señalado que la poética es un estudio nomotético de las categorías literarias y las regularidades universales. Sin embargo, si contemplamos la historia de la poética se nos revela una situación más compleja.

Por supuesto, Aristóteles concibió la poética en su tratado fundacional como una ciencia nomotética. Aristóteles no excluyó para la poética los postulados generales de la cognición científica, formulados en su filosofía de la ciencia. La diferenciación aristotélica de las ciencias especializadas no cuestiona la validez de dichos principios generales. Es particularmente significativo en el contexto de esta discusión el que el objetivo de la investigación científica para Aristóteles es, según Windelband, una reformulación del universalisuo platónico: las ciencias aspiran a revelar «los atributos esenciales del género del que tratan» (Meta 6, 1, 1025b). Este objetivo es el que empuja a la cognición científica más allá del alcance de la percepción: «la percepción es de lo particular, mientras que el conocimiento científico supone el reconocimieuto del universal apropiado» (Apst 1, 31, 87b). En la filosofía de Aristóteles no hay lugar para una ciencia de entidades particulares o propiedades contingentes: «No puede haber tratamiento científico» de «lo accidental.» «Ninguna ciencia - práctica, productiva o teórica - se ocupa de eso» (Meta 6, 2, 1026b; Cf. Joja 1971, 99-100; Granger 1976, 346-47). El método inductivo es el puente entre los particulares contingentes y las esencias universales: la inducción, que «exhibe lo universal como implícito en lo particular claramente conocido» (Apst 1, 1 71a), penetra en la esencia universal mediante un análisis sistemático y exhaustivo de una serie de fenómenos particulares que se expanden continuamente (véase también APst 2, 13, 97b).

Tras desautorizar el estudio científico de lo particular, Aristóteles estaba en condiciones de aceptar *diferentes grados* de precisión, dependiendo de la naturaleza del área de investigación: «nuestra discusión será adecuada si tiene tanta claridad como permita la materia, porque no debe buscarse una precisión semejante en todas las discusiones; ... es propio de hombres cultivados el buscar para cada clase de cosas la

precisión que la naturaleza de las mismas permita» (EN 1, 3, 1094b). Esta cita se refiere específicamente a la ciencia política y refleja su consciencia de la «fluctuación» en este terreno, donde el factor de inestabilidad y contingencia es verdaderamente grande.

No es posible encontrar ninguna afirmación explícita en la *Poética* que indique cómo pensaba Aristóteles tratar la alta «fluctuación» que caracteriza al arte poético. Al contrario, en estricta aplicación de sus suposiciones sobre filosofía de la ciencia, Aristóteles desatiende las propiedades variables y contingentes de las obras individuales, y dirige la poética al descubrimiento de los «atributos esenciales» de la poesía. El «héroe» de su poética nomotética es la categoría genérica, y el núcleo de lo que nos ha llegado de la *Poética* es, como se sabe, una teoría del género de la tragedia. La famosa definición aristotélica de la tragedia está explícitamente diseñada como «la definición de su naturaleza esencial».

Aunque la poética nomotética no se ocupa del análisis de obras poéticas concretas, las utiliza sin embargo como ejemplos de las categorías universales. «Aristóteles», afirma Abrams, «sólo se refiere a obras concretas para ejemplificar o clarificar ... afirmaciones generales» (1972, 21).[9] De hecho, la ejemplificación sustituye a la inducción como el instrumento epistémico de la poética aristotélica, haciendo de puente entre la variedad de las obras literarias particulares y el modelo abstracto de una categoría literaria.[10] La ejemplificación está completamente controlada por el modelo. No son las relaciones históricas o sistemáticas entre las obras literarias las que determinan el orden de su presentación, sino el desarrollo del modelo. Una manifestación notable de este hecho la constituye la ejemplificación de los constituyentes del argumento: en el capítulo 11 (1452a, b) Aristóteles ofrece ejemplos de peripecia (*Edipo rey* y *Linceo*) y de reconocimiento (*Edipo tirano* e *Ifigenia en Táuride*). Sin embargo, la ejemplificación del tercer constituyente del argumento, el sufrimiento (*pathos*), se retrasa hasta el capítulo 14, donde se discute esta categoría con cierta amplitud (con ejemplos de *Edipo tirano*, *Odiseo herido* y *Antígona*, entre otros).

---

[9] Lo más parecido a una descripción de una tragedia concreta es su sinopsis.

[10] En un breve pasaje de sus escritos de lógica, Aristóteles caracteriza la ejemplificación como «una clase de inducción» (APost 1, 1, 71a). Siguiendo esta indicación, podemos decir que la ejemplificación es una inducción incompleta, una inducción basada en una muestra de datos pequeña, no representativa.

Al concentrarse en los «atributos esenciales» del arte poético, la poética aristotélica crea un abismo entre las categorías teóricas y los fenómenos literarios concretos, que se intentó cubrir con ejemplos. La otra forma de cubrir el hueco, el análisis y la interpretación de la obras concretas está más allá de su alcance. La poética aristotélica se vio atrapada en una paradoja provocada por ella misma: al intentar aprehender la «esencia» del arte poético ignoró su rasgo más esencial, como es el carácter único, irrepetible, de las obras literarias.

La poética nomotética, a menudo impuesta como un código normativo, dominó el pensamiento literario occidental durante siglos. Únicamente al final del siglo XVIII se expandió notablemente el núcleo de la poética: la poética morfológica de los románticos no es sólo una teoría de categorías universales, sino también un intento de describir la individuación de la obras poéticas. A partir de ese momento, la poética como ciencia de la literatura buscará combinar e integrar el estudio de las categorías poéticas universales con el análisis e interpretación de la obras poéticas en su unicidad.

La aparición de las poéticas morfológicas del período romántico manifiesta un importante cambio epistemológico, descrito frecuentemente por los historiadores de las ideas (por ejemplo, Deutsch 1951): la sustitución de un modelo mecánico por un *modelo orgánico*. La fuerza unificadora del modelo orgánico se representa simbólicamente en la personalidad de Goethe, cuyas actividades creativas incluyeron la ciencia natural, la poesía, la poética y la estética. El concepto morfológico esencial de Goethe, la metamorfosis, designa una fuerza generativa que vincula los universales y los particulares, transformando las invariantes en variables, las estructuras permanentes en manifestaciones pasajeras. Gracias a este vínculo operativo, la morfología en dos niveles de Goethe es un intento muy consistente de percibir la naturaleza *viva* tanto en su variedad abundante como en su unidad estructural. Goethe creía que se descubría la verdadera esencia de la naturaleza viva en esta fuerza transformadora. La metamorfosis separa, divide y transforma «el todo en familias, las familias en clases, las clases en especies, y éstas, de nuevo, en otras variedades, hasta lo individual» (1820, 250).

Sin negar la mayor contribución de Goethe al ascenso del nuevo pensamiento orgánico, podemos buscar una exposición sistemática de la poética morfológica en las obras de Wilhelm von Humboldt, concretamente en su monografía en alemán sobre el poema épico de Goethe *Herrmann und Dorothea* (escrita en 1798 y publicada en 1799), y

en su ensayo en francés sobre el nuevo pensamiento alemán (presentado en 1799 a Madame de Staël). En su obra en alemán Humboldt formuló las bases teóricas de su poética en conjunción con un análisis detallado de un poema particular. En el ensayo en francés se suprimen los resultados de su análisis del poema de Goethe y se concentra de forma casi exclusiva en la explicación del pensamiento teórico de Humboldt.

La adaptación humboldtiana del pensamiento morfológico se ve estimulada por su convicción de que toda creación poética de auténtico genio «aparece siempre en una individualidad pura y diferenciada» pero al mismo tiempo se encarna «en una forma pura y definida» (1799a, 125). El aspecto dual de la obra poética, su individualidad específica y su forma genérica, necesita de una poética que conjugue - en la terminología de Humboldt - la rama *estética* y la *técnica*. La poética técnica, es decir la nomotética, es un estudio de las normas y categorías genéricas. La poética estética - o investigación ideográfica - aspira a describir las obras poéticas en su individualidad. Humboldt observó que rara vez se había intentado antes una poética comprehensiva bidimensional, y él dio una explicación clara de esta situación: «Debe achacarse a una cierta parcialidad estética la falta de conexión entre las dos [ramas de la poética]. Las mentalidades mecánicas, orientadas hacia las reglas, casi siempre desatienden la originalidad y el poder del contenido primitivo, mientras que las [mentalidades] ardientes y desordenadas siempre intentan superponerse al necesario respeto por la técnica» (1799a, 248). Si se llevan a cabo de forma separada, ni la poética de las categorías genéricas ni la de la individuación pura pueden aprehender la complejidad del arte poético. La individualidad poética no puede ser separada de su formas repetibles, genéricas, y viceversa. Para realizar ambas tareas de la poética Humboldt practica una estrategia cognitiva que propongo llamar el *método zigzag*: el poetista procede dirigiéndose continuamente de las categorías universales a las descripciones concretas, y volviendo a empezar. El método zigzag, que se ha convertido en parte típica y esencial de la praxis cognitiva de la poética, ha tenido éxito en la descripción de obras poéticas concretas en términos teóricos, cubriendo así la distancia entre la teoría de la literatura y el análisis del texto literario.

Puede ilustrarse el método humboldtiano del zigzag con numeros ejemplos. Uno de ellos se refiere a un concepto crucial del modelo orgánico, como es el concepto de «unidad». Como categoría universal, la «unidad» es definida en el ensayo en francés: «En la unidad estrechamente relacionada y recíprocamente condicionada ... cada objeto depende de otro.

Se funden los conceptos de medio y fin, puesto que ambos se aplican por igual a todo componente; las partes constituyen un todo y todos los detalles se relacionan perfectamente en el ensamblaje» (1799b, 28). La «unidad» no sigue siendo un postulado especulativo y volviendo al método del zigzag, Humboldt lo especifica como una «red de relaciones» en el poema de Goethe: de forma general, Hermann realiza las descripciones de Dorotea y están, por lo tanto, determinadas por el carácter de éste. A su vez este personaje está basado en personajes relacionados, y ellos en otros, y finalmente en el conjunto de la estructura, de forma que «una simple descripción se relaciona con el todo, y está determinada por el todo» (1799a, 170). Al desplazarse del concepto teórico a la obra literaria concreta y volver al anterior, Humboldt consigue una rudimentaria pero inspiradora visión de la estructura poética como una red de constituyentes interrelacionados integrados en un todo unificado.

El avance de la poética morfológica se basó en el descubrimiento de las relaciones que unen a los constituyentes de la estructura poética. Humboldt, estimulado otra vez por observaciones concretas, estipuló tres de estas relaciones: *complementariedad*, *jerarquía* y *contraste*. Los protagonistas de Goethe son complementarios porque «aparecen siempre y exclusivamente en relación con otros, en un personaje siempre vemos simultáneamente al otro» (1799a, 127). La complementariedad de los personajes se combina con la jerarquía: Hermann es la figura principal del poema porque Dorotea, como ya se ha comentado, es presentada en gran parte mediante las descripciones que él hace de ella. La relación estructural de contraste se conceptualiza en relación con la observación humboldtiana de un diminuto detalle en el mundo imaginario de Goethe. En su primera aparición se ve Dorotea ante el fondo de un formidable vagón, un enorme buey y un agitado desfile de refugiados. Los modos tranquilos y sosegados de Dorotea causan una gran impresión en Hermann precisamente por este contraste.

Hemos observado la fertilidad del método zigzag para la aprehensión de las relaciones básicas de la estructura poética. Su logro más impresionante en la poética humboldtiana es la formulación del concepto de *regularidad* (*Gesetzmässigkeit*). La «regularidad» tiene una enorme importancia teórica porque abarca tanto a las estructuras poéticas particulares como a las universales. Se descubren las regularidades cuando un texto o clase de texto se compara con otro texto o clase de texto. En esta cuestión la morfología de Humboldt apunta hacia la poética comparativa.

El método comparativo de Humboldt mostraba las regularidades

específicas de dos clásicos del género épico, Homero y Ariosto: a) el estilo narrativo de Homero es distante e inmediato. «El objeto siempre permanece en primer plano, mientras que el cantante desaparece. En la obra de Ariosto «las personas que actúan no están menos presentes; al mismo tiempo no perdemos de vista al poeta, que también permanece en el escenario». b) La secuencia de acontecimientos en la narrativa de Homero es continua, mientras que la narrativa de Ariosto se caracteriza por la discontinuidad y el contraste. «En Homero un acontecimiento se origina en otro, todos los elementos se sostienen entre sí, uno surge espontáneamente de otro ... Ariosto se interrumpe libremente, salta de una historia a otra ... y, en principio, ordena sus obras por leyes internas de asociación o por el contraste de emociones evocadas en su oyente» (1799a, 179). Generalizando esta oposición, Humboldt casi percibe regularidades globales como *principios organizativos* de la estructura poética que opera en todos sus niveles y sobre todos sus constituyentes. «Esta diferencia [entre Homero y Ariosto] no es sólo observable en la composición del todo, sino que la encontramos en cualquier descripción particular, hasta en cualquier estrofa» (1799a, 180). Incluso sus formas métricas, el hexámetro de Homero y el verso rimado de Ariosto están subsumidos en sus principios organizativos opuestos (1799a, 188).

Hemos afirmado que hasta el período romántico el acercamiento aristotélico a las obras individuales es dominante y casi exclusivo en las poéticas: las obras de arte se usaban como ejemplos de categorías universales (genéricas) de la poética nomotética. En el tratado de Humboldt se postula y practica una poética ideográfica: su diseño de la poética ideográfica obtuvo más resultados en desarrollos posteriores: se aprehende la individualidad de las obras poéticas con ayuda de un complejo modelo estructural que consiste en varios niveles y relaciones diversas, y que está regido por regularidades globales individualizantes. Desde Humboldt la individualidad poética no escapa a la comprensión de los conceptos teóricos.

Una de las dimensiones más importantes, y también de las más olvidadas en la historia de la poética, es el hecho de que la primera tendencia del estructuralismo del siglo XX - la escuela de Praga - buscó una poética con dos puntas, es decir, las categorías universales y el análisis de las obras particulares. El primer ejemplar representativo de esta poética, la monografía de Mukařovský sobre el poema «Mayo» de Mácha (1928), ya mostraba una síntesis de los métodos nomotético e ideográfico: allí

desarrolló Mukařovký categorías teóricas para aplicarlas en su análisis de un texto poético concreto, como es la obra maestra de la poesía romántica checa, y todo esto de forma bastante afín al espíritu de Humboldt. Sin embargo, sin duda el desarrollo sistemático del modelo que acomete Mukařovký transciende lo alcanzado por Humboldt: su modelo de estructura poética consiste en tres niveles o estratos integrados: fónico, semántico y temático. Sin embargo no es su modelo un formalismo qne se agote en sí mismo: está diseñado para revelar la singularidad del poema de Mácha en todos sus niveles estructnrales, en sus ricos y variados patrones de sonido, sus diversos mecanismos semánticos y su compleja organización temática. En sus últimas obras Mukařovký propuso teóricamente y aplicó analíticamente el crucial concepto del gesto semántico. El «gesto semántico», que recuerda al *Gesetzmässigkeit* de Humboldt, fue nn intento de explicar la singularidad estructural de una obra literaria relacionándola con el sujeto creativo: el sujeto (poeta, escritor) es responsable de la unicidad de la obra literaria al componerla de acuerdo con «un principio constructivo que se aplica a todos los segmentos de la obra, incluso los más pequeños, y que produce una sistematización unificada y unificadora de todos los constituyentes» (1933, 3, 239). Con el concepto de gesto semántico se consigue la síntesis de Mukařovký del método nomotético e ideográfico: la individualidad, la no-repetibilidad de la obra literaria se debe a un sujeto único, un individuo que, sin embargo, no crea al azar, sino siguiendo regularidades estructurales características.

La síntesis de las poéticas ideográficas y nomotéticas fue perfeccionada por Félix Vodička, de la segunda generación de la escuela de Praga. En su importante *Los inicios de la prosa artística checa* (1948) Vodička adoptó el método del zigzag, y lo aplicó de forma que recuerda a Wilhelm von Humboldt: los segmentos analíticos que tratan sobre textos particulares se entremezclan con reflexiones teóricas sobre temas sugeridos por el análisis.[11] Así, por ejemplo, Vodička reformula el tradicional sistema de la temática narrativa (que incluye acción, personaje y espacio) definiendo todos estos constituyentes en términos de unidades narrativas elementales, como los motivos. Entonces se dedica a demostrar como en el

[11] *S/Z* de Barthes (1970) es un ejemplo más reciente (y más famoso) de este tipo de composición.

Atala, de Chateaubriand (una obra prerromántica cuya traducción fue decisiva para el desarrollo de la moderna prosa artística checa) ciertos motivos que pertenecen al contexto del lugar (tales como naturaleza, hábitats humanos, costumbres sociales y culturales, etc.) se hacen polifuncionales, tomando parte en la estructuración de los personajes o de la acción. Con un espíritu semejante V*odi*čka desarrolla una narratología sistemática tanto en los niveles temáticos como discursivos, y procede a analizar en sus términos la historia del ascenso de la moderna ficción en prosa checa.

En sus conocidas investigaciones poetológicas Jakobson propuso el problema teórico de las categorías gramaticales de la poesía y analizó muchos poemas concretos con la intención de revelar sus patrones gramaticales característicos. Por ejemplo, al investigar el uso de los pronombres personales en los textos poéticos Jakobson demostró la individualidad de obras tan diferentes como la poesía amorosa de Pushkin, la canción de batalla de Hussites (en «Poesía de la Gramática y Gramática de la Poesía») y el poema político de Brecht (en «Der Grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht "Wir sind sie"»). Su meticuloso análisis reveló que incluso cada uno de los poemas de Puškin «es único e irrepetible en su selección artística y su uso del material gramatical» (1987, 136). En un comentario a propósito, Krystyna Pomorska caracterizó el método de Jakobson como un instrumento que «permite tanto generalizar como individualizar los fenómenos investigados» (1983, 230). Sin invocar a Windelband, Pomorska puso al más grande poetista del siglo XX en el marco de su débil concepción de la oposición entre la cognición nomotética e ideográfica.

La diferenciación entre la cognición nomotética e ideográfica fue formulada como una crítica de la concepción positivista de la ciencia. Sin embargo, adoptó el principio positivista de la clasificación de las ciencias, la división territorial: una ciencia se define por el terreno (u objeto) de su investigación. Compartiendo el principio de la territorialidad, la hermenéutica fue incapaz de transcender radicalmente la filosofía positivista de la ciencia. Su filosofía fue aniquilada desde dentro de la misma ciencia, por los múltiples y poderosos retos que las estrategias contemporáneas de investigación plantean al principio de territorialidad. La investigación interdisciplinar, las ciencias «con guión» (como la psico-lingüística o la bio-química) las macrociencias de orden superior (semiótica, cibernética, ciencia ecológica) - todas estas tendencias se

combinan para hacer insostenibles las distinciones estrictas entre las ciencias. La ciencia contemporánea no es un conjunto de terrenos ordenados, sino de problemas desordenados. Las teorías, los sistemas conceptuales, los métodos de análisis y los medios de observación se desarrollan por la investigación de los problemas antes qne por la de los territorios.

En esta situación la versión fuerte de la oposición Windelbandiana pierde justificación, mientras que la versión débil de esta cobra una recibe nuevas posibilidades de vida. El problema de los universales y los particulares se convierte en un tema que incumbe a varias disciplinas tradicionales. Toda disciplina científica contemporánea posee sus proyectos de investigación nomotética e ideográfica, aunque el peso de dichos proyectos en unas y otras disciplinas varíe de forma considerable.

Permítaseme apoyar esta afirmación con la disciplina de la psicología, crucial para nuestras reflexiones porque se ubica en la frontera entre las ciencias naturales y las humanas. Cuando se inició la moderna psicología «personalista», afrontó la unicidad de la personalidad humana mediante acercamientos, métodos y resultados de la psicología «general» nomotética. Pero Gordon W. Allport, uno de los pioneros de la psicología de la personalidad, al reconocer que «los procesos vitales únicamente se actualizan en todos unificados, complejos, individuales» (1937, 3) postuló el desarrollo de la investigación ideográfica en psicología. De forma expresa recordó la oposición de Windelband entre lo nomotético y lo ideográfico, pero rechazó un cisma en la psicología, es decir, la creación de dos disciplinas separadas. Así, Allport aceptó de hecho lo que yo llamé versión débil de la oposición Windelbandiana, y la interpretó como la diferenciación de dos métodos o acercamientos complementarios y superpuestos: «Un estudio completo del individuo comprenderá ambos acercamientos». «La recomendación de estudiar el «carácter personal» sin la ayuda de la psicología general y experimental es un mal consejo» (1937, 22).[12] Con un espíritu semejante, un psicólogo contemporáneo comenta

[12] En respuesta a un crítico que dudaba del estatuto científico de la investigación ideográfica, Allport resaltó la necesidad de desarrollar «nuevos conceptos y métodos» para tratar del «fenómeno del patrón individual». Pero insistió que bajo una definición «habitual» de la ciencia, entendida como «aquella forma de conocimiento que eleva nuestro *conocimiento*, nuestra *predicción* y nuestro *control* sobre los fenómenos por encima del nivel alcanzado por el exclusivo sentido común», «el conocimiento ideográfico está plenamente capacitado para ocupar un lugar de honor» (1946, 134, 135).

que la investigación de la motivación de las acciones humanas requiere una síntesis de ambos acercamientos: «No es necesario elegir entre los procedimientos ideográficos y nomotéticos, porque siempre es posible combinar los dos en un diseño en el que se realizan múltiples mediciones sobre múltiples sujetos en múltiples ocasiones» (Epstein 1983, 92-93).

La vuelta de la idea de los mundos posibles a una posición epistemológicamente destacada ha añadido una nueva dimensión a la investigación ideográfica. El mundo actualmente existente aparece como uno entre un infinito número de universos posibles. Su estructura está determinada por valores específicos de ciertas constantes físicas básicas: cualquier variación ligera de dichos valores crearía un universo distinto. No es sorprendente que la cosmología contemporánea, concebida como «la descripción de nuestro universo como una única entidad dinámica», haya destacado su carácter ideográfico: «La cosmología científica es el estudio de un único objeto y un único acontecimiento» (Rees 1989, 399). En una perspectiva de mundos posibles el orden de nuestro universo es tan único como la estructura del *Hamlet* de Shakespeare, el *Haroldo en Italia* de Berlioz, o el *Guernica* de Picasso.

Las opiniones de Allport, Epstein y Rees no son ni mucho menos excéntricas, pues juicios semejantes pueden oírse en otras ciencias naturales, humanas y sociales. Cuando el contraste entre las *disciplinas* nomotéticas e ideográficas se hizo obsoleto, se universalizó la síntesis entre la *investigación* nomotética e ideográfica. El estudio de la literatura, la poética que ha cultivado dicha síntesis durante casi dos siglos no es un isla retirada de la actividad cognitiva contemporánea: tiene derecho a reclamar su calidad de ciencia piloto.

3

ALIENÍGENAS Y VISITANTES EN EL METALENGUAJE LITERARIO

Las actitudes de los estudiosos de la literatura hacia su lenguaje (o metalenguaje) son tan variadas como sus creencias acerca de la naturaleza y objetivos de su propia disciplina. En la actualidad predominan actitudes negativas, manifestadas en tres variantes principales: a) la actitud de hostilidad que abomina de la conceptualización precisa y rechaza el metalenguaje literario bajo la acusación de ser una «jerga» incomprensible y reprensible. En el mejor de los casos (se afirma desde esta posición) esta jerga desanima a los lectores potenciales y en el peor destruye la poesía de la literatnra. Esta actitud a menudo se relaciona con la suposición epistemológica de que el estudiante de la literatura no es más que un lector, y como tal habla de la literatura en un lenguaje normal (o coloquial), como lo hacen los lectores cuando conversan sobre un libro en una cafetería. Más dominante es la segunda variante de esta actitud, que recuerda al idealismo estético del romanticismo: sólo es posible aprehender la poesía a través de la poesía, y por lo tanto el «juego lingüístico» del crítico es idéntico al del poeta, cuyo medio no es el metalenguaje científico sino el lenguaje poético. b) La actitud de descuido benigno sostiene la idea de que los problemas de terminología y conceptualización son de escasa relevancia para la práctica discursiva de la teoría y la crítica literaria. Se esgrime que el estudio literario como disciplina humanística se contenta con un bajo nivel de exigencia epistemológica. No se cultiva el metalenguaje literario sencillamente porque no se necesita terminología precisa, «técnica». Es innecesario y hasta contraproducente aspirar a rigurosos métodos de conceptualización (tales como formalización, construcción de modelos, etc.) porque estos métodos, aunque indispensables en la moderna ciencia y lógica, son superfluos e ineficaces en las disciplinas humanísticas. c) La actitud de escepticismo filosófico declara que el lenguaje en general, y el metalenguaje literario en particular, es incapaz de conectar con la «realidad», de tener cualquier referencia. No importa si utilizamos un lenguaje preciso o expresiones del lenguaje ordinario, puesto que estamos atrapados en juegos puramente textuales. Podemos producir infinitos textos

secundarios sobre un texto literario, pero es ilusorio pensar que podemos construir un metalenguaje con un estatuto lógico y semántico tal que pudiera proporcionar una teoría de su lenguaje-objeto, es decir, de la literatura.

Estas actitudes negativas y otras semejantes han llevado a un estado lamentable al metalenguaje literario. Sin embargo no cuentan con el monopolio de los estudios literarios, y muchos representantes de la moderna poética y de la teoría literaria han abogado por una actitud positiva respecto a la conceptualización. En línea con hallazgos de la tradición investigadora como los de las definiciones aristotélicas de las categorías literarias, o el método de Coleridge de la «desinonimia» (Doložel 1990), estos estudiosos literarios han advertido que sólo la conceptualización explícita y precisa puede sacarnos del cenagal metalingüístico. En las últimas décadas se ha reforzado esta creencia gracias a la influencia de la filosofía analítica y la semántica lógica, dos campos en los que el cuidado del lenguaje figura como tarea principal.

No es sorprendente que los problemas de conceptualización teórica de la literatura se compongan de términos «prestados», los visitantes y alienígenas que penetran o son invitados en nuestro metalenguaje desde otros campos o disciplinas. Estos términos han estado entre nosotros desde el nacimiento de la poética y la estética occidentales, pero el ritmo de los préstamos se ha acelerado notablemente en los tiempos modernos. Las dificultades específicas de este proceso de préstamo han de vincularse a dos fenómenos epistemológicos:

(1) La disciplina original impone requisitos epistemológicos sobre la conceptualización más estrictos que los del estudio literario. Los visitantes y alienígenas, procedentes de un terreno más estrictamente organizado, se encuentran en la tierra de la libertad, y libremente se comportan: se hacen indisciplinados y pierden rápidamente su principal virtud semántica, la precisión.

(2) Todos los conceptos de las disciplinas modernas constituyen sistemas conceptuales más o menos complejos, cuyo significado y aplicación están determinados por su lugar en el sistema y por sus correlaciones con otros constituyentes. Cuando son transferidos a la teoría literaria el alienígena es separado de su sistema original y de sus co-constituyentes. Careciendo de un anclaje en el acto de incorporación al sistema, el concepto empieza a derivar, aceptando sin dificultad aplicaciones nuevas una y otra vez, con lo que se destruye su significado

original, definido.

El tiempo me permite examinar únicamente, y aún así de forma breve, los casos de dos de estos alienígenas en el metalenguaje literario: uno de ellos, el concepto de mímesis, es un antiguo residente. El otro, el concepto de acto de habla, es un recién llegado. Considero que el concepto de mímesis procede de la filosofía (aunque pudiera tener una prehistoria pre-socrática fuera de la filosofía), mientras que el concepto de acto de habla nos ha llegado desde la lingüística y la filosofía del lenguaje.

1. MÍMESIS

El concepto de mímesis ha dominado el pensamiento estético occidental desde hace más de dos mil años. En este largo período ha sido objeto de muchas nuevas interpretaciones y, en consecuencia, se ha hecho polivalente y difuso (cf. Sörbom 1966; Tatarkiewicz 1980; Spariosu ed. 1984; Dolozel 1990). Han sido vanos los esfuerzos por explicar la diferencia entre la concepción platónica (mímesis como *copia* de la realidad), y la concepción aristotélica (mímesis como *representación creativa* de la realidad). En nuestra época Paul Ricoeur ha hecho explícita la diferencia semántica entre ambos mediante la distinción entre «mímesis I» y «mímesis II». Sin embargo ha colaborado en la perpetuación de la confusión al introducir el término «mímesis III», que designa «la intersección del mundo del texto y el mundo del lector o receptor» (1984, 71). Aunque nadie negaría la necesidad de dar cuenta de esta intersección en la teoría literaria, sería preferible sugerir un nuevo término antes que expandir el abanico de significados de la sobrecargada «mímesis».

La lucha de Ricoeur con el concepto de mímesis demuestra el dilema inherente en la diferenciación semántica, que es la estrategia de conceptualización precisa más normal. Por un lado, el procedimiento incrementa la exactitud del término al dividir su amplia extensión e intensión indefinida en varias extensiones e intensiones específicas; por otro lado los significados diferenciados hacen que la estructura semántica del término sea más compleja, con lo que se incrementa el peligro de confusión y uso impreciso. Ricoeur es capaz de correr ese riesgo porque su actitud hacia la conceptualización precisa es claramente positiva. Se aprecia este hecho si echamos un vistazo a la suerte del concepto de «mímesis» en dos obras críticas contemporáneas, las de Nuttall (1983) y Prendergast (1986). Es mi opinión que en ellas predominan actitudes

negativas respecto a la conceptualización precisa del metalenguaje literario.

El libro de Nuttall muestra los peligros de la epistemología preteórica y preanalítica, pues abundan los fallos, predecibles, de conceptualización ingenua: el autor se aventura a hablar sobre la mímesis y el arte mimético sin analizar el concepto o intentar una definición, y sin justificación o explicación identifica realismo y mímesis (1983, 87-88, por ejemplo), incrementando la confusión con su extensión del realismo, hasta el punto de incluir el impresionismo («realismo visual exagerativo», 1983, 79, 88). Su interpretación mimética de las tragedias históricas de Shakespeare adolece de la misma vaguedad y falta de cuidado. Así, por ejemplo, Nuttall interpreta que el Bruto shakespeareano es un «estoico consciente», pero esta asignación tipológica es confusa por dos razones: a) se construye la imagen del estoico en tal nivel de abstracción que podemos encontrar estoicos en cualquier período de la historia del hombre; b) la interpretación se ve debilitada por la concesión de que «todo estoico romano verdadero tiene elementos no-estoicos dentro de sí» (1983, 105). Con límites como los apuntados es fácil demostrar que Bruto era estoico. Estas maquinaciones conceptuales serían relativamente inocuas si no fuera por el hecho de que la interpretación mimética se utiliza argumentalmente para una tesis bastante robusta: «Shakespeare no distinguía únicamente a los romanos de los ingleses, sino incluso a los romanos de los primeros períodos de los de los últimos períodos» (1983, 102). De hecho, la defendida autenticidad histórica de Shakespeare es producto de la dudosa conceptualización del crítico.

A primera vista el libro de Prendergast contrasta mucho con el de Nuttall desde lo epistemológico: en vez de una pastoral preteórica lo que nos encontramos es el frenesí de la teoría crítica francesa contemporánea. Sin embargo, cuando analizamos los resultados comprobamos que son muy similares: al final del trabajo el concepto de mímesis permanece tan impreciso, indefinido y polisémico como al principio. El uso de Prendergast perpetúa la tradicional fluctuación entre el sentido amplio («una estrategia general para negociar y vivir en el mundo» 1986, 24) y su aplicación restringida (método realista, representación «adecuada», «semejante a la realidad» 1986, 32, 34). Esta progresión desde la imprecisión a una todavía mayor imprecisión no parece preocupar al crítico contemporáneo. Por el contrario, parece proclive a justificarla filosóficamente al rechazar la posibilidad misma de una conceptualización rigurosa: insiste que «cierto vocabulario canónico real o potencialmente

disponible» es una ilusión. En consecuencia, el crítico no debe molestarse en contarnos qué es mímesis, qué significa en su lenguaje. Lo que se nos ofrece, en cambio, son largas reflexiones sobre grandes problemas relacionados con esta oscura entidad: su «existencia», su posibilidad, sus modos, efectos, etc. Sin embargo, puesto que el concepto no se fijó al principio, las formulaciones y soluciones a dichos grandes problemas permite una «flotación» considerable. Como la argumentación procede sin haber distinguido entre los significados de mímesis se multiplican las contradicciones, y no sorprende que resulte imposible «maniobrar» con él, y que el teorizador finalmente pierda la esperanza: la idea de mímesis tiene un «carácter intrínsecamente ambiguo e inestable» (1986, 213, 214). Esta desesperación es bastante común, pero procede de una causa también bastante común: se adscribe al concepto mismo lo que no es sino consecuencia necesaria de la falta de análisis conceptual del crítico.

2. CONCEPTOS DE ACTOS DE HABLA

Es mucho más corta la historia de los conceptos de actos de habla que la de la mímesis, pero su animada actividad teórica en la disciplina (para una reciente revisión véase Porter, 1986) hace que no ofrezca menor variedad de material para un análisis conceptual. Cuando hablo de la teoría de los actos de habla no sólo pienso en las formulaciones de Austin, sino también en otras derivaciones teóricas en pragmática del texto (del discurso) como los juegos del lenguaje de Wittgenstein o las máximas conversacionales de Grice. Esta combinación se justifica especialmente desde la posición de ventaja de la teoría literaria: los conceptos de la pragmática textual también se han incorporado al metalenguaje literario, reforzando a los anteriores y complementándose con los anteriores.

No debería sorprendernos que el trasvase de los conceptos de actos de habla en el metalenguaje literario muestra una lucha semejante a la indicada anteriormente con respecto a la mímesis. Encontramos muy a menudo adopciones que desfiguran enormemente los conceptos originales. El tan citado libro de Pratt (1977) manifiesta un tipo de distorsión semántica muy frecuente. La autora está muy familiarizada con la teoría de la conversación de Grice, pero extiende sus conceptos más allá de su parcela original. En la formulación de Grice, los conceptos y máximas de la teoría se aplican a la interacción verbal «cara a cara», en la que se presupone una situación en la que el hablante y el oyente comparten los mismos parámetros de tiempo y espacio y tienen acceso directo (aunque

necesariamente limitado) al mundo del otro. Dejando esta restricción a un lado, Pratt presenta las máximas de Grice como «reglas generales que rigen todo el discurso verbal» (1977, 125), con lo que facilita su aplicación en el terreno de la comunicación literaria. Este terreno, sin embargo, muestra rasgos contradictorios con los de la interacción verbal «cara a cara»: el autor y el lector no comparten los mismos parámetros de tiempo y espacio y no tienen acceso directo al mundo del otro. En términos semánticos puede decirse que el término prestado se usa con una extensión que no se corresponde, e incluso contradice, su intensión original. Esta «transgresión extensional», destino común de los alienígenas en el metalenguaje literario, es responsable del abogatamiento de conceptos originalmente precisos.

La transgresión extensional y otros cambios semánticos afectan a muchas aplicaciones de la pragmática textual a la teoría literaria. Sin embargo no son menos frecuentes los ejemplos de riguroso manejo del marco conceptual prestado, y mencionaría ahora el de Elam sobre las comedias de Shakespeare (1984). El tratamiento ejemplar del teórico literario del sistema conceptual de la pragmática textual se caracteriza por dos estrategias de utilización: (1) cuando el concepto está bien definido en su área original, se preserva su significado riguroso en el metalenguaje literario. Ese es, por ejemplo, el caso de la diferenciación de Austin entre los actos ilocutivos y perlocutivos. Elam cita las definiciones de Austin sin falsificarlas (1984, 6-7) y usa los conceptos a continuación para demostrar como en la teoría dramática pueden producir «un cambio de focalización analítica» desde la acción física a la interacción verbal. Mediante su descripción del encuentro entre Isabella y Angelo (en *Measure for Measure*) en términos de ilocución y perlocución, la convincente demostración de Elam indica que la comunicación dialógica entre ambos como «cadena de acontecimientos de habla ... genera el argumento principal de la comedia en su globalidad» (1984, 8). (2) Cuando un término es de alguna forma indefinido o metafórico en su área original, Elam no complica su indefinición con nuevas metaforizaciones, sino que refina el concepto en su aplicación teórico literaria. El juego de lenguaje wittgensteniano recibe este tratamiento: procediendo desde las esquemáticas sugerencias del filósofo sobre la multiplicidad de juegos de lenguaje, Elam propone una taxonomía, inspirada por aspectos destacados del discurso dramático, que incluye juegos teatrales, de creación de mundos, semánticos y de figuras. Este avance teórico aumenta la precisión y el potencial operativo del «juego de lenguaje». Podemos decir que Elam no sólo toma prestado el concepto, sino que lo doméstica. Este es un

ejemplo reciente de una larga tradición de la teoría literaria - utilizar la riqueza, variedad y complejidad de la literatura como un fértil campo de prueba de conceptos lingüísticos, semióticos y filosóficos. En esta prueba el intercambio conceptual entre la teoría literaria y los distintos terrenos vecinos se hace recíproca. El metalenguaje literario se muestra no sólo como el medio de una disciplina especializada, sino como una fase indispensable de la conceptualización humanística y filosófica.

Debería concluir esta discusión de los visitantes y alienígenas conceptuales en el metalenguaje literario indicando cómo podemos proceder a un estudio más profundo de sus diversas transformaciones semánticas. En cambio, sucumbiré a la tentación de hacer un breve comentario sobre una brecha epistemológica fundamental en la teoría literaria contemporánea. Se me excusará porque después de todo esta excursión está relacionada con el problema general de la conceptualización y con el tema particular de la teoría de los actos de habla: me inspira está reflexión el debate de la revista *Glyph* entre Derrida y Searle a propósito de Austin (Derrida 1977a, 1877b; Searle 1977).

Ambos antagonistas perciben que su desacuerdo no es un conflicto entre dos tradiciones filosóficas diferentes. Derrida señala la fuente subyacente del desacuerdo, que consiste en modos opuestos de conceptualización basados en diferentes sistemas lógicos. La formación y conceptualización «tradicional» de la teoría se basa en la lógica estándar que -incluso en su moderna formalización - mantiene los axiomas aristotélicos, especialmente la ley del medio excluido. Es dentro del marco lógico estándar donde se desarrollaron los conceptos de mímesis y teoría de los actos de habla, y es desde este punto de vista que he ofrecido una crítica de algunas de sus aplicaciones en el metalenguaje literario. En contraste, Derrida ha luchado a brazo partido con la tarea autoimpuesta de una conceptualización y formación de teoría que anule la fuerza de la ley de la contradicción y haga posible sintetizar oposiciones y reconciliar tensiones dialécticas. En el proceso, Derrida ha cuestionado de forma aguda las bases lógicas de la formación tradicional de teoría y conceptos, pero no ha logrado ofrecer una alternativa operativa igualmente eficaz. Se ha buscado realizar esta tarea mediante la estrategia de una radical innovación conceptual, tipificada por los populares neologismos derrideanos, como «différance» o «restance.» Hemos aprendido a interpretar estos híbridos terminológicos auto-contradictorios con la ayuda del lenguaje ordinario y la etimología. Sin embargo, no se nos ha dicho cómo operar con ellos, es decir, cuales son las regias de la nueva lógica que se supone ha de controlar

sus relaciones semánticas y formales y sus cadenas silogísticas. Son posibles muchas lógicas «desviadas», pero la deconstrucción no ha enunciado los principios de su lógica no-aristotélica. No es sorprendente que los críticos deconstruccionistas hayan sustituido la conceptualización y la formación de la teoría mediante maniobras pnramente verbales. En último término, la confrontación entre Searle y Derrida, la confrontación entre la filosofía analítica y la deconstrucción, no es un conflicto entre la lógica tradicional y la nueva lógica, sino entre la lógica tradicional y la nueva retórica.

4

DE LOS MOTIVEMAS A LOS MOTIVOS

La poética moderna se ha ido desarrollando bajo diversas denominaciones: formalismo, New Criticism, estructuralismo, semiótica. Ignorando las diferencias respecto a su «filosofía de la literatura», todas estas tendencias se caracterizan por una aspiración común, la busca de la especificidad de la literatura. La literatura se concibe como una forma específica de la actividad creadora humana, que se diferencia tanto funcional como estructuralmente de otras formas de la creatividad humana. La poética humana insiste en esta especificidad con inflexible testarudez, lo que no es sino un respuesta comprensible al persistente «imperialismo» de las interpretaciones trascendentes (es decir, extraliterarias) de las obras literarias.

Mientras que puede decirse que el objeto de esta teoría es la especificidad de la literatura, la «literariedad»[13], lo que caracteriza a la metodología de la poética moderna es el deseo de precisión. Se cita a Jan Mukařovký diciendo «no es en absoluto necesario que la investigación literaria contemporánea se llame estructuralista, pero sí es necesario que se desarrolle al nivel del pensamiento científico contemporáneo» (Matthauser 1968, 8).

En el estado actual del pensamiento científico la poética afronta dos tareas relacionadas entre si: (1) la tarea de desarrollar PROCEDIMIENTOS DE DESCUBRIMIENTO bien definidos y verificables para analizar y clasificar textos literarios y sus unidades; (2) la tarea de construir y comprobar (con análisis y experimentación) MODELOS FORMALES de las estructuras literarias y de sus aspectos particulares.

Hasta hace poco la poética precisa ha comprobado sus procedimientos de descubrimiento y sus modelos formales primordialmente en el espacio de la poesía lírica: una de las ramas más avanzadas de la poética es la teoría del verso. En la última década o dos se ha prestado

[13] Sobre el concepto de «literariedad» tal como se formuló en la escuela formalista rusa véase V. Erlich (1965, 172 y ss.).

más atención al estudio estructural de la literatura narrativa (épica).[14] Tras la labor pionera de algunos investigadores literarios (Šklovskij, Tomaševskij, Propp, Bajtin) la teoría de las estructuras narrativas ha progresado sustancialmente con los investigadores de la escuela estructural francesa (Lévi-Strauss, Barthes, Bremond, Greimas, Todorov, Genette y otros).

En el presente artículo intentaré formular un resumen sintético del estado actual de la teoría de la estructura narrativa. Más que una descripción detallada de los problemas particulares me concentraré en las conexiones entre los fragmentos de la teoría existentes.[15] Es evidente que esta investigación plantea más problemas de los que puede resolver, y se necesitarán muchos estudios monográficos antes de que pueda formularse una teoría de la estructura narrativa que satisfaga los requisitos del «pensamiento científico moderno».

Parto de la idea de que un modelo completo de la estructura narrativa consistirá en cuatro «bloques»: el bloque de la historia, el de los personajes, el del marco, y el de las interpretaciones (Cf. D*oložel* 1971b). Estos bloques han sido estudiados desde el mismo nacimiento de la crítica de la ficción. Sin embargo, hasta recientemente la crítica de la ficción se ha ocupado principalmente del estudio de los personajes. La concentración en ellos procede del hecho de que la crítica de la ficción tradicional ha sido un epígono del realismo. En la ficción realista el bloque de los personajes domina a los otros bloques de la estructura, y en la crítica «realista» es el estudio de los personajes y su «psicología» lo que adopta una posición central. Otros bloques de la estructura narrativa se estudian primordialmente en su función de formación del personaje.

La teoría moderna de la ficción, sin embargo, de acuerdo con la

---

[14] Se ha desarrollado simultáneamente la teoría estructural del drama. Véanse especialmente los trabajos de Solomon Marcus (1970, 1971).

[15] Este propósito se manifiesta también por la selección de terminología para mi sistema [en la versión inglesa de este estudio]. No dudo [en dicha versión en inglés] en adoptar términos de diversos autores y, además, usar dos términos extranjeros para el contexto inglés: el francés *actant* (por falta de un equivalente inglés adecuado) y la latina *fabula* (pues en el original inglés «fable» parece fijado en su significado literario específico). Estos experimentos terminológicos pueden perdonarse en una rama relativamente reciente de la teoría literaria. [En la versión española se adoptan los términos «actante» y «fábula»].

práctica literaria post-realista, ha retornado al estudio de la historia. Esta tendencia es especialmente apreciable en la escuela formalista rusa, donde se formuló la teoría de la construcción de argumento (*sjužetosloženije*).[16] Los investigadores rusos mostraron una fuerte preferencia por diversos géneros narrativos caracterizados por el dominio del bloque de la historia: la aventura y las novelas picarescas, la ficción «popular» (historias de detectives), la narrativa de folklore (cuento maravilloso). Se descubrieron en todos estos géneros los elementos repetitivos de la historia y los patrones de la historia y esta repetitividad hizo posible formular las primeras «reglas» de la estructura de la historia, que son la base de todas las futuras «gramáticas de la narrativa».

El trabajo de Vladimir Propp (1928) es tan popular hoy que no hay necesidad de presentar este sistema aquí. Mencionemos solamente que Propp ideó un «código» abstracto que daba cuenta de la estructura de la historia de aproximadamente una centena de cuentos populares rusos (*volšebnaja skazka*) de la colección clásica de Afanasjev (1855-64). En su corpus, Propp debía tratar sobre una estructura de historia convencional: todas las historias en su corpus eran variantes del mismo patrón.[17]

Propp descubrió que sólo 31 elementos de acción, funciones, son necesarios para construir un modelo de la historia del cuento maravilloso ruso. La mayoría de las FUNCIONES ocurren en diversas VARIANTES. Así, por ejemplo, la función «villanía» («el villano causa daño a un miembro de una familia») aparece, según Propp, en 23 variantes, empezando con «secuestro o rapto» y terminando con «declaración de guerra». En un texto maravilloso particular estas variantes pueden expresarse por una variedad de MOTIVOS. Por ejemplo, la variante de función «secuestro o rapto» se expresa con motivos como «un dragón secuestra a la hija del rey», «una bruja secuestra a un niño», «el hermano mayor rapta a la novia del hermano más joven.»

Propp no trató sobre las relaciones entre las funciones y los

---

[16] Me parecen bastante evidentes las conexiones de la teoría de construcción de argumento con el realce de la historia en la ficción post-revolucionaria rusa, especialmente en el grupo de los hermanos Serapion.

[17] Dos investigadores soviéticos contemporáneos (Žolkovski y Ščeglov 1967, 6) apuntaron este aspecto del sistema de Propp señalando que Propp percibía todo el género del cuento maravilloso «como un cuento maravilloso», de forma semejante a como Šklovskij veía las novelas de Conan Doyle «como una novela detectivesca».

motivos. Desde su punto de vista sólo las funciones son «invariantes» (*ustojčivije elementy skazki*) y, por lo tanto, sólo las funciones pueden ser descritas por un modelo estructural. Respecto a las funciones los motivos son variables, y por lo tanto están más allá de los límites del análisis estructural. Por otra parte, Propp no era consciente del hecho de que los elementos variables del cuento maravilloso, irrelevantes en términos de su modelo, son esenciales desde un punto de vista estético. Él afirmó explícitamente que «las variables del cuento maravilloso», tales como los atributos de los personajes, «proporcionan al cuento maravilloso su brillo, encanto y belleza» (Propp 1928, 79).

Algunos folkloristas contemporáneos siguen restringiendo la estructura de la historia a la secuencia de las funciones. Así, por ejemplo, Alan Dundes, que adopta el término de Pike MOTIVEMA para las funciones de Propp, argumenta que en la investigación estructural del cuento maravilloso «son objeto de estudio más los patrones de los motivemas que los patrones de los motivos» (Dundes 1964, 59). Este concepto de la estructura de la historia está ciertamente influido por el carácter específico de los textos de folklore.[18]

En oposición al estrecho concepto de estructura de Dundes, yo desearía defender que una teoría estructural del texto debe dar cuenta de TODOS los niveles de la organización del texto. Por consiguiente, los modelos ESTRATIFICACIONALES parecen ser la base más prometedora para una teoría textual completa.

Respecto a los textos narrativos, se sugirieron dos esquemas estratificacionales: el de Jan Mukařovký, que caracteriza al acercamiento de la escuela de Praga, y el de Roland Barthes, que resume los resultados del estructuralismo francés contemporáneo.

En su obra maestra del análisis literario estructural, una monografía sobre la mejor obra del romanticismo checo, el poema narrativo «Máj» [Mayo], de Karel Hynek Mácha, Mukařovký aborda tres niveles de análisis: sonido, significado y tema (motivos) (Mukařovký 1928), y no incorpora el nivel de las funciones a su esquema (el libro de Propp fue

[18] Esta visión, sin embargo, no es ni mucho menos monopolística en el estudio contemporáneo del folklore. Así, Meletinskij afirma que «el próximo paso» en el estudio estructural de la narrativa «debería ser el retorno al estudio de los motivos». «El motivo es una unidad cardinal de análisis» (Meletinskij 1969, 162).

publicado el mismo año que la monografía de Mukařovký).

El esquema de Mukařovký no se limitaba a la estructura de la historia. Sin embargo, Roland Barthes se concentró completamente en la estructura de la historia, proponiendo un esquema de tres niveles para su análisis: comienza con el nivel de las funciones (en el sentido del término de Propp), sigue con el nivel de las acciones (que corresponden a los motivos de Mukařovký) y llega al nivel de la narración, es decir, la manifestación verbal de la historia (en el modelo de Mukařovký subdividida en los niveles de sonido y significado).

El esquema original de Barthes (véase I.4 para un esbozo de su transformación) me parece el resumen más comprehensivo de los estratos de la estructura de la historia. Me gustaría modificar el esquema introduciendo una terminología diferente:

(1) el nivel del MOTIVEMA,

(2) el nivel de la ESTRUCTURA DEL MOTIVO

(3) el nivel de la TEXTURA DEL MOTIVO.[19]

Esta terminología facilitará la comprensión del estatuto y las relaciones de los niveles particulares.

La primera parte de este artículo se dedicará a una discusión de este esquema. En la segunda parte intentaré aplicar el marco teórico en un ejemplo de análisis de la estructura de la historia de dos textos narrativos diferentes.

I. DISCUSIÓN DEL ESQUEMA.

1. *Términos básicos y símbolos.*

Primero presentaré los elementos de los niveles particulares como una serie de símbolos primitivos y fórmulas, formadas por estos símbolos.

(A) MOTIVEMA (M) es una proposición que predica un acto (Act) de un actante (Ant): M = Ant + Act. El sistema de motivemas se define por: (a) una serie de expresiones que interpretan el Act; (b) una serie de expresiones que interpretan el Ant; (c) una función de motivema que asigna

[19] Se usará aquí el término MOTIVO como abreviatura de ESTRUCTURA DEL MOTIVO, y el término TEXTURA como abreviatura de TEXTURA DEL MOTIVO.

las expresiones particulares del Act a las expresiones particulares del Ant. Las series (a) y (b) se llaman VOCABULARIO DEL MOTIVEMA. El sistema de motivemas es por lo tanto una serie de proposiciones definidas por la función del motivema sobre el vocabulario del motivema.

La función del motivema especifica la gama de actos ejecutados por los actantes particulares: es una expresión formal de la suposición de Propp de que cada actante (*ispol'nitel*) se caracteriza por su esfera de actividad (*krug dejstvija*) (Propp 1928, 72). La función del motivema es una propiedad formal específica del nivel de los motivemas. Los elementos de los dos niveles que quedan no pueden relacionarse por una función lógica.

Las expresiones del vocabulario del motivema pueden pertenecer a un lenguaje simbólico especial, o pueden obtenerse del vocabulario de una lengua natural. En cualquier caso, estas expresiones, así como las proposiciones formadas con ellas, tendrán un carácter metalingüístico. Para distinguirlos de las expresiones de la lengua-objeto y las frases (del texto narrativo), se usará un símbolo auxiliar 〉〉 〈〈.

Si se expresa en una lengua natural, la proposición del motivema adopta la forma de una frase, llamada CADENA DEL MOTIVEMA [«motifeme string»]. La estructura constituyente de la cadena del motivema es $N_{ant} + V_{act}$, donde N_{ant} es un sujeto nominal que expresa a Ant, y V_{act} una acción verbal que expresa a Act. Es admisible una expansión V_{act} è $V_{act} + N_{ant}$, que resulta de la estructura constituyente $N_{ant1} + V_{act} + V_{ant2}$, donde la primera expresión nominal representa al sujeto, y la segunda al objeto del verbo de Act. Así, la gramática de motivemas define dos tipos de cadenas: cadenas de un actante y de dos actantes. No se admiten modificantes en la estructura de la cadena el motivema.

Véanse ejemplos de cadenas de motivemas: (a) cadenas de un actante: 〉〉El héroe regresó〈〈; 〉〉el héroe pasó la prueba〈〈; cadena de dos actantes: 〉〉El héroe derrotó al villano〈〈.

(B) MOTIVO (m) es una proposición que predica una acción (a) de un personaje (c): m = c + a. No puede definirse una función de motivo que asigne las acciones particulares a los personajes particulares. Esto significa que un personaje puede ejecutar cualquier acción y, a la inversa, una acción puede ser asignada a cualquier personaje.

Los motivos se expresarán en frases de una lengua natural, llamadas CADENAS DE MOTIVOS [«motif strings»]. Sintácticamente, la cadena de motivos será una frase núcleo [«kernel»] con la estructura constituyente nuclear $N_c + V_a$, donde N_c es el sujeto nominal que designa a un personaje

y V_a el predicado verbal que designa una acción. Una expansión V_a è V_a + N_c es admisible, de forma que se obtiene $N_{c1} + V_a + N_{c2}$. Además, tanto N_c como V_a pueden ser expandidos por modificantes. Respecto a algunos rasgos de la estructura del motivo, deben imponerse algunas restricciones a las reglas de expansión, pero estas restricciones no pueden especificarse en el presente. Semánticamente, las cadenas de motivos se expresan en términos del VOCABULARIO NARRATIVO BÁSICO. Este vocabulario consiste en dos listas de expresiones estandarizadas: (a) nombres de personajes, (b) términos de clases de acciones.

Las cadenas de motivos, como las cadenas de motivemas, son de una naturaleza metalingüística. Para distinguirlos de las frases narrativas de la lengua objeto (y de las cadenas de motivemas), usaré el símbolo auxiliar ⟩⟨.

Véanse ejemplos de cadenas de motivos: ⟩Iván mató al dragóná; ⟩Yanko rescató a un nieto de Swaffer de la muerteá; ⟩El juez sentenció a muerte a Meursault⟨.

(C) La TEXTURA DEL MOTIVO es una frase narrativa (es decir, una frase del texto narrativo) que puede reescribirse (por procedimientos formales de reescritura específicos), en la estructura nuclear $N_c + V_a$ (+ N_c). Sintácticamente, cualquier estructura constituyente de la textura puede ser admisible por la gramática del lenguaje dado, y puede además esperarse que en casos excepcionales la textura del motivo tenga la forma de una frase semigramátical o agramátical. Semánticamente, la textura se expresa en el vocabulario no restringido del lenguaje, y puede esperarse además que aparezcan innovaciones léxicas *ad hoc* en la textura.

La textura, en distinción respecto a las cadenas de motivos y motivemas, pertenece al lenguaje objeto. Las frases de la textura no tendrán ningún símbolo auxiliar. Ejemplos de texturas de motivos:

Iván Tsarevich cortó una de las cabezas del dragón, luego la segunda, entonces la tercera, y todas las seis [Iván-tsarévi_ otsék zmíju gólovu, drugú, trét'ju i vse šest'] (Afanasjev)
Y repentinamente, una bella mañana de primavera, él rescató de una muerte inoportuna a un nieto del viejo Swaffer [And suddenly, one fine morning in spring, he rescued from an untimely death a grandchild of old Swaffer] (Conrad).
El presidente me ha dicho de forma insólita que se me cortaría la cabeza en una plaza pública en nombre del pueblo francés [Le president m'a dit

dans une forme bizarre que j'aurais la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français] (Camus)

(D) RELACIONES ENTRE NIVELES PARTICULARES: Llamaremos ESPECIFICACIÓN a la relación motivema/motivo. Diremos que un motivema es especificado por un motivo (secuencia de motivos) o que un motivo (secuencia de motivos) especifica a un motivema. La relación motivo/textura será llamada VERBALIZACIÓN. Se dirá que un motivo es verbalizado por una textura, y que una textura verbaliza un motivo. El esquema 1 representa las relaciones entre los niveles particulares del modelo estratificacional:

ESQUEMA 1

Motivema

especificación

▼

motivo

verbalización

▼

textura

Ambas relaciones se caracterizan por la falta de correspondencia: no hay una asociación de «uno a uno» entre los elementos de las dos series relacionadas. Esta propiedad básica de la relación será llamada NO CONFORMIDAD. Es una consecuencia lógica del hecho de que los motivemas son INVARIANTES respecto a las VARIABLES texturas. Por otra parte, los motivos son INVARIANTES respecto a las texturas VARIABLES. La no conformidad en la relación motivema/motivo se investigará en I.2 y I.3, y la de la relación motivo/textura se tratará en I.4.

2. *Motivema*

Como se definió en I.1(A), el motivema consiste en dos términos básicos, actante y acto, relacionados por la función de motivema. Desde

Propp la teoría estructural de la historia se concentró en el estudio de los actos («funciones», Dundes: «motivemas»), y el repertorio de actantes derivaba del sistema de actos.

Ha sido habitual expresar los actos por nombres deverbativos (ruso: *bor'ba, pobeda, vozvraščenije*, etc.; inglés: *pursuit, rescue, return*, etc.; francés: *méfait, aide, accomplissement de la tâche*, etc.). Esta forma de expresión tiene las ventajas de la abreviatura y al mismo tiempo, sin embargo, puede hacer borrosas distinciones que, en mi opinión, son esenciales para la estructura de la historia. Así, por ejemplo, en el sistema de Propp encontramos la función «carencia» que en muchos cuentos representa el momeuto inicial del desarrollo de la historia. Propp no era consistente en su interpretación de «carencia», pues por un lado la trata como otras funciones, comparándola con «villanía» («rapto»): en el primer caso la carencia «es dada», y en el segundo, resulta de una cierta acción (Propp 1928, 36). Por otra parte, él designa «carencia» como «situación», negando así su carácter «funcional» (Propp 1928, 69 y ss.). Es obvio que «carencia» no es un acto o un actante, sino un estado de un actante que resulta de actos precedentes (expresados o no expresados en el texto del cuento). Esta distinción puede hacerse explícita en nuestro sistema: «carencia no satisface la proposición del motivema y no puede ser expresada por una cadena de motivema. (La cadena 〉〉El héroe carece de algo〈〈 predica una propiedad (Propp) más que una acción del actante).

La distinción de actos y estados de actantes revela, en mi opinión, un aspecto muy importante de la estructura de la historia que, sin embargo, no podemos tratar en detalle aquí. Señalaré únicamente una distinción entre los aspectos dinámicos y estáticos de la historia. En el aspecto dinámico la historia aparece como una cadena de transiciones del estado 1 al estado 2, ... hasta el estado *n*; estas transiciones se cumplen por actos de actantes, es decir, por motivemas. En el aspecto estático, la estructura de la historia aparece como una secuencia de estados 1, 2, ... *n* de los actantes, y llamaremos SITUEMAS a estos estados. Así, los motivemas y situemas son elementos de dos aspectos diferentes de la estructura de la historia.

En cualquier estadio del desarrollo de la historia puede reconstruirse un situema *i*: está implícito en la secuencia del motivema que precede al estado *i*. En algunos estadios de la historia puede afirmarse explícitamente un situema mediante una cadena del tipo Ant + Prop. Una cadena de situemas es especialmente común al principio de la historia, por la sencilla razón de que no puede expresarse ningún motivema precedente.

Un situema del tipo (>>El héroe carece de un artículo<<)[20] resume el estado inicial de desequilibrio que genera la secuencia de motivemas orientada a la transformación de este desequilibrio. Sin embargo, la incorporación de un situema a la secuencia de motivemas no elimina la distinción formal entre dos elementos distintos de la estructura de la historia.

El segundo término básico de la estructura del motivema, el Ant, fue tratado por Propp de forma *ad hoc* cuando fijó su repertorio de siete actantes del cuento maravilloso ruso mediante una asignación *ad hoc* de agentes a «esferas de actividades» particulares. El estudio de los actantes como sistema fue iniciado por Greimas (1966a, 1966b, 1970), que sugirió que se describiera el sistema de actantes por un modelo sintáctico correspondiente, es decir, en términos de las relaciones sintácticas del verbo. Se llegó de ese modo al siguiente sistema binario: sujeto objeto - dador receptor (*destinateur destinataire*) - ayudante oponente (*adjuvant opposant*). Esta disposición de actantes en emparejamientos binarios representa un avance sustancial. Sin embargo el sistema de Greimas es demasiado limitado, tanto por el repertorio de actantes como por las posibles agrupaciones binarias. Una de las oposiciones binarias básicas de actantes, la del >>héroe<< y el >>oponente<<(>>villano<<), no es generada por el modelo de Greimas. El >>béroe<< («sujeto») está aquí en oposición a la >>persona buscada<< («objeto») y el >>oponente<< se contrapone al >>ayudante<<.[21] En este estadio del desarrollo de la teoría prefiero no imponer restricciones *a priori* sobre el repertorio de actantes y sus relaciones, y tratar a los actantes como un sistema abierto.

En la teoría se supone que cada historia puede ser reescrita, en su aspecto dinámico, como una secuencia de motivemas. Por lo tanto, el establecimiento de patrones en la secuencia de los motivemas (la sintaxis de los motivemas) es una parte necesaria de la teoría. En el modelo de Propp la sintaxis de motivemas era muy sencilla: cada motivema tenía una

---

[20] Los símbolos auxiliares (>> <<) serán usados para designar una cadena de situemas.

[21] T. Todorov (1969, 77 y ss.) interpretó la estructura de historia típica del *Decamerón* como un intercambio de valores entre dos actantes. el >>dador<< (*destinateur*) y el >>receptor<< (*destinataire*). Sin embargo, podemos preguntarnos si sucede a menudo (como es el caso en el *Decamerón*) que el poseedor «legal» del valor se comporte como >>dador<<.

posición fija en la secuencia.[22] La linealidad y el determinismo de la sintaxis de Propp fue rechazada por Claude Bremond (1964, 1966), que contribuyó sustancialmente al desarrollo y generalización del modelo de Propp al apuntar patrones más complicados de la sintaxis del motivema. Distinguió Bremond dos clases de asociaciones entre motivemas: las deterministas y las probabilistas. Sólo las asociaciones determiuistas prescriben el orden de los motivemas en la secuencia: «Es imposible llegar sin partir, es imposible llegar ANTES de partir.» Por el contrario, las asociaciones probabilistas permiten «supresiones o permutaciones» de motivemas. Así Bremond llega a una sintaxis multidimensional que representa la estructura de una historia en más de un nivel secuencial.[23] En relación con este modelo general, resulta claro el verdadero carácter del modelo de Propp, con su ordenación determinista y lineal, es sólo un caso especial de organización secuencial de la estructura de la historia.

Bremond acepta que en las asociaciones deterministas de motivemas se refleja el determinismo de la «lógica natural» de los acontecimientos. Ivanov y Toporov dan cuenta de un aspecto diferente del determinismo, el determinismo impuesto por las restricciones inmanentes que son características de un determinado tipo de historia. Acepto que este determinismo opera en las asociaciones probabilistas del modelo de Bremond. Si dos motivemas están ligados por una asociación probabilista, entonces la aparición de M_a en la posición T determina sólo la distribución de probabilidades transicionales de motivemas M_1 ... M_n en la posición T + 1. En otras palabras, el modelo general de Bremond presupoue una serie de motivemas alternativos en la posición T + 1. El determinismo inmanente de Ivanov-Toporov reduce esta serie de alternativas a una, y esta reducción está implicada por el hecho de que cada tipo de historia selecciona un «camino» determinado entre las alternativas posibles. Este determiuismo

[22] «La secuencia de funciones es siempre idéntica»: ésta es una de las tesis básicas del trabajo de Propp (1928, 25).

[23] «Au lieu de figurer la structure du récit sous forme d'une chaîne unilinéaire de termes se succédant selon un ordre constant, nous l'imaginerons comme la juxtaposition d'un certain nombre de séquences qui se superposent, se nouent, s'entrecroisent à la façon des fibres musculaires ou des brins d'une tresse» [En vez de representar la estructura del relato en forma de cadena unilineal de términos que se suceden según un orden constante, la imaginamos como la yuxtaposición de un número de secuencias que se superponen, se traban, se entrecruzan, como si fueran fibras musculares o hebras de una soga] (Bremond 1964, 18).

tipológico es expresado por Ivanov y Toporov en forma de «axiomas», como los formulados para el tipo de estructura de historia materializado en el cuento maravilloso ruso: «Si y sólo si, el héroe supera la prueba requerida por el dador, recibirá el héroe el agente mágico»; «Si y sólo si la víctima viola la prohibición, causará daño el villano a la victima» etc. (Ivanov-Toporov 1963, 115).

Así, la secuencia de motivemas que representan una particular estructura de historia refleja dos órdenes de determinismo secuencial: (a) El determinismo del orden general que se impone en la secuencia por factores externos a la historia (la «lógica natural» de los acontecimientos de Bremond), (b) El determinismo de orden tipológico, un rasgo inmanente al tipo de historia, que produce la selección de una continuación particular de la historia entre la serie de continuaciones posibles. Pero incluso tras esta operación selectiva algnnos motivemas permanecen «libres» y pueden ser situados en cualquier posición de la secuencia: esta propiedad es característica de los llamados «conectores», como ⟩⟩el envío del héroe⟨⟨ (Ivanov-Toporov 1963, 117).

Como ya se ha indicado, la sintaxis de motivemas de Bremond supuso un importante avance en relación con el modelo puramente «distribucional» de Propp, pero yo deseo proponer una ulterior mejora de la sintaxis del motivema, incorporando la distincióu clásica entre FÁBULA y ARGUMENTO (*sju_et*) en la teoría.

En la interpretación original de la escuela rusa, tanto fábula como argumento se definieron como dos modos distintos de ordenar la secuencia de MOTIVOS. La fábula es una secuencia de motivos «en su orden natural cronológico y causal», mientras que el argumento es una secuencia de los mismos motivos, «pero en aquel orden en que la información sobre ellos es dada en una obra literaria» (Tomaševskij 1925, 137). Puede verse que el orden natural cronológico y causal es una propiedad que liga la fábula de Tomaševskij con las asociaciones deterministas de motivemas de Bremond. Respecto a esta semejanza, querría yo sugerir una reinterpretación de la dicotomía de fábula y argumento: LA FÁBULA ES EL ORDEN SECUENCIAL DE MOTIVEMAS, Y EL ARGUMENTO EL ORDEN SECUENCIAL DE MOTIVOS. El orden de los motivemas en la fábula es dado por la sintaxis del motivema; el orden de los motivos en el argumento es dado por el texto. En esta interpretación la fábula se convierte en un término condensador que denota la estructura secuencial invariante de una historia, independientemente de la variedad de secuencias

de motivos en las que la historia se presenta en los textos narrativos individuales.

Resaltemos que la independencia de las dos secuencias (fábula y argumento), que era el centro de la distinción de Tomaševskij, permanece sin tocar en la nueva interpretación (véase I.3). La identidad de la secuencia de la fábula y del argumento que Propp descubrió inconscientemente en la estructura del cuento maravilloso ruso (y que probablemente da cuenta de su falta de interés en la distinción esencial de la escuela rusa) es sólo un caso especial y primitivo de la gama completa de relaciones posibles entre los dos niveles.

El rechazo de Bremond del determinismo lineal de Propp priva a la teoría de la posibilidad de determinar el sistema de motivemas por un simple análisis distribucional. Ahora la distinción entre fábula y argumento nos niega la posibilidad de determinar el sistema de motivemas al asignar una secuencia de motivemas a las correspondientes secuencias de motivos. La tautología básica de la teoría del motivema se aprecia así con claridad: el motivema puede definirse e identificarse sólo con respecto a cierto sistema de la fábula en el que funciona como elemento distintivo invariante; por otra parte, sin embargo, la fábula se define como una secuencia ordenada de motivemas.

Este clásico círculo vicioso de la teoría de unidades semióticas invariantes es resuelto sólo *ad hoc* por el método inductivo de Propp. El método inductivo sólo parece útil en el caso de las fábulas convencionales. Si la misma fábula se materializa en una serie de textos narrativos, entonces es relativamente fácil determinar los elementos repetitivos e invariantes al reducir la variedad en el corpus.

En el caso de los textos literarios esta situación parece más bien excepcional. Difícilmente podemos esperar que un escritor repita la misma fábula en una serie de textos (aunque puedan esperarse algunas semejanzas entre fábulas, tipificando las preferencias del escritor). En cualquier caso, la única solución teóricamente satisfactoria a nuestro círculo vicioso es el método de construir (generar) fábulas, como sugiere Bremond. El método constructivo es general, pues genera no sólo fábulas estándar, sino también no estándar, y no sólo fábulas materializadas empíricamente (en textos narrativos), sino en posibles sistemas de fábulas («les possibles narratives»). La importancia teórica del método constructivo consiste en el hecho de que en el proceso de generación de la fábula se determina la secuencia de unidades invariantes, o motivemas, necesarios para la fábula generada. Un repertorio de sistemas de fábulas construidas representará la

mejor y más satisfactoria base para la teoría del motivema.

El método constructivo de Bremond genera fábulas en términos de actos («funciones»). Podría sugerirse una variante de este procedimiento, que seguiría generando el sistema de actantes. Podemos construir sistemas de uno, dos, ... *n* actantes, combinando distintos actantes en el sistema. Respecto al hecho de que el número de actantes es, como regla, más bajo que el número de actos, el procedimiento puede ser más sencillo en este estadio. Sólo en el segundo estadio los actos correspondientes serán asignados a los actantes particulares y se completará la construcción de un sistema de la fábula.

Me parece que esta variante del procedimiento constructivo puede ser especialmente útil cuando analizamos los textos narrativos individuales (más que una clase de textos que verbalizan una fábula estándar). El análisis empezará construyendo un sistema de actantes hipotético subyacente (véase la sección II de este ensayo). De forma empírica, la hipótesis puede basarse en una serie de personajes principales de la historia (protagonistas) relativamente bien definida y limitada. Aunque pueden descubrirse algunas complicaciones esenciales en la relación de actantes y personajes (véase I.3), el concepto condensador de personaje parece mejor punto de partida para el proceso constructivo que el concepto individual (aunque repetitivo) de acción.

Debe resaltarse que, en mi opinión, los procedimientos constructivos no invalidan la utilidad de los acercamientos inductivos. Especialmente en este estadio inicial del desarrollo de la teoría ambos métodos deben combinarse, para llegar a una TIPOLOGÍA DE LOS SISTEMAS DE LA FÁBULA, que es el objetivo y la base de una teoría madura de las estructuras narrativas.

3. Estructura del motivo.

Como se indicó en I.1(D), el nivel de la estructura del motivo tiene un estatuto relativo: respecto a los motivemas invariantes los motivos son variables, y respecto a las texturas variables los motivos son invariantes. Sin embargo, las relaciones del nivel de los motivos con otros niveles del modelo estratificacional no son homogéneas: un motivo ESPECIFICA a un motivema al sustituir a un personaje por el actante y a una acción por el acto. Un motivo es VERBALIZADO en una textura, al adquirir las palabras de una concreta lengua objeto.

Suponemos que en el nivel de la estructura del motivo, cada historia

puede reescribirse como una secuencia de cadenas de motivos. Así, obtenemos dos representaciones metalingüísticas distintas de la estructura de la historia: la secuencia de la cadena del motivema y la secuencia de la cadena del motivo. Como indiqué en I.1(D), no hay correspondencia entre las dos representaciones. En primer lugar, debemos señalar el hecho de que sólo algunas cadenas de motivos pueden interpretarse en términos de cadenas de motivemas, mientras que otras no pueden encontrar una interpretación en motivemas. En otras palabras, debemos distinguir dos subseries de motivos: los motivos «FÁBULA», que son necesarios (relevantes) para la especificación de la fábula, y los motivos «NO-FÁBULA», que son redundantes (irrelevantes). En los motivos fábula los actos y los actantes son especificados por personajes y acciones particulares; los motivos no-fábula son suplementos, «añadidos» sólo en el nivel de la estructura del motivo.

Así, puede concebirse que la realización de la historia en el nivel de la estructura consiste en dos procedimientos: (1) la especificación de la fábula por la secuencia de los motivos de la fábula; (2) la incorporación de la fábula especificada a un contexto de ACCIÓN, expresado por los motivos no-fábula.[24] La fábula especificada junto con su contexto de acción representan la estructura de la historia en el nivel del motivo. De esta forma el bloque de la historia se integra en el contexto más amplio, de no-acción, de los otros bloques narrativos.

Debe resaltarse que la relevancia del motivema o la irrelevancia de un motivo no tienen nada que ver con su semántica. No podemos decir que los motivos semánticamente banales (es decir, los motivos que designan acciones banales como ⟩llegada⟨, ⟩salida⟨, ⟩telefonear⟨, ⟩dormir⟨ etc.) son *eo ipso* motivos no-fábula; cualquier motivo banal puede asumir una función para la fábula. Por otra parte, los motivos semánticamente trascendentes (tales como ⟩c_1 muere⟨) no son automáticamente relevantes para la estructura de la historia.

Tras la eliminación de los motivos no-fábula, nuestro problema se

[24] Está clara la importancia de la teoría del motivema para la teoría del bloque del personaje. Los motivos de la fábula no sólo definen el núcleo estructural de la historia, sino también el núcleo estructural del personaje. Sólo en los motivos fábula se «comporta» el personaje como un actante; los motivos no-fábula dibujan el contexto no actancial del personaje. La diferenciación del núcleo actancial y la periferia no actancial tendrán el mismo peso para la teoría de los personajes de la que tiene la distinción de la fábula y su contexto de acción para la teoría de la historia.

reduce a la relación entre el motivo de fábula y el motivema, pero incluso en esta especificación la relación se caracteriza por la no conformidad, de la que aparecen dos aspectos en el eje «paradigmático»:

(1) Una cadena de motivemas puede especificarse por una secuencia de 1, 2, ... *n* cadenas de motivos fábula. Aunque sea posible una especificación uno a uno, en la mayoría de los casos un motivema es especificado por más de un motivo fábula. Este aspecto de la no conformidad permite una «estilización» flexible de un motivema: puede especificarse un motivema de forma más o menos detallada, al expandir o condensar la secuencia de motivos correspondiente.[25]

(2) El mismo motivema puede ser especificado mediante diversos motivos fábula o secuencias de éstos, y en este caso hablamos de SINONIMIA de motivemas. A la inversa, el mismo motivo fábula o secuencia puede usarse para especificar distintos motivemas, y en este caso hablamos de POLISEMIA de motivos. Aparentemente, la relación motivema/motivo revela una propiedad que se supone caracteriza a todos los sistemas semióticos: la propiedad del «dualismo asimétrico» (Karcevskij 1929). Esta propiedad ya fue advertida por Propp, y de hecho fue el descubrimiento de la polisemia de motivos lo que le llevó a la formulación del concepto de «función». Propp también señaló el fenómeno de la HOMONIMIA DE MOTIVEMAS: son homónimos aquellos motivos que se especifican por motivos fábula o secuencias idénticos, pero difieren en su «significado morfológico», es decir, en su función de elementos distintivos de la fábnla.[26]

Los hechos tratados en los párrafos precedentes excluyen la posibilidad de definir alguna función lógica que asignara series unívocas de motivos fábula a series de motivemas. Para cada texto esta asignación debe ejecutarse con un procedimiento no formal, *ad hoc*, de sustitución. En otras palabras, la especificación de una fábula por motivos o secuencias alternativos no está gobernada por rígidas reglas formales. Es precisamente esta falta de «prescripción» lo que hace posible materializar «viejas»

---

[25] Puede especificarse una proporción o «ratio» MOTIVEMA/FÁBULA para cada texto narrativo. Esta «ratio» podría ser interpretada como un índice de la estructura de la historia que expresa el grado de concisión.

[26] Bremond (1964, 25 y ss.) criticó el criterio distribucional de Propp aplicado a la solución de la homonimia de motivemas. Esta crítica, sin embargo, no elimina la existencia de la propia homonimia.

fábulas en formas originales e innovadoras.

Desgraciadamente las complicaciones de la relación entre el motivema y el motivo fábula no se agotan con esta «paradigmática» no conformidad, pues surgen nuevas complicaciones cuando avanzamos al tratamiento de la SINTAXIS DE MOTIVOS y su diferencia esencial respecto a la sintaxis de los motivemas. Describimos la sintaxis de los motivemas en I.2 en términos de asociaciones deterministas y probabilistas, y allí sólo algunos motivemas fueron caracterizados como «libres».

La sintaxis de motivos debe basarse en la idea de que los motivos son elementos con una combinatoria absolutamente libre. Los motivos están liberados de la «lógica natural» de la cronología y la causalidad. El motivo $)c_1$ regresó(puede sin dificultad preceder al motivo $)c_1$ partió(, y el motivo $)c_1$ murió(al motivo $)c_1$ nació(. La sintaxis de motivos admite todas las inversiones, incrustaciones, lazos, etc. posibles.

La combinatoria libre de motivos presenta una serie prácticamente infinita de «caminos» alternativos para el desarrollo de la historia en el nivel de los motivos. Así, la sintaxis de motivos es el principal campo de operaciones estilísticas. Por supuesto, existen estilos narrativos en los que la secuencia de motivos sigue la secuencia de motivemas, esto es, preserva la cronología y la causalidad «naturales» de la fábula. Por otra parte, algunos estilos narrativos explotan la combinatoria libre de motivos *ad extremum*: motivos extremadamente lejanos en términos de tiempo, espacio o causalidad son constantemente confrontados y contrastados en posiciones adyacentes.

Es precisamente la combinatoria libre de motivos lo que requiere una distinción estricta entre el argumento - secuencia de motivos derivados del texto - y la fábula - la secuencia de motivemas (véase I.2). Esta distinción puede describirse ahora en términos de transformaciones posicionales cuya entrada (input) es la secuencia de motivos que siguen la secuencia de motivemas, y cuya salida (output) es la secuencia de motivos tal como se presenta en un texto narrative dado.[27] Las transformaciones son completamente controladas por el autor del texto: en este sentido el argumento es una «constrnccón puramente artificial» (Tomaševskij).

La diferencia entre la secuencia de motivos de entrada y la de salida expresa la distancia entre la fábula y el argumento. Sólo en el caso de la

[27] Abordo las consecuencias de las transposiciones para las estructuras del tiempo narrativo en un estudio titulado «A Scheme of Narrative Time».

distancia «cero» la secuencia de motivos sigue la secuencia de motivemas, como se ha dicho. Las discrepancias de primer orden aparecen cuando una secuencia de motivemas es invertida en la secuencia de motivos especificante (cuando, por ejemplo, el ⟩⟩héroe⟨⟨ regresa primero del campo de batalla y sólo entonces sabemos sobre su victoria sobre el ⟩⟩villano⟨⟨). Hay discrepancias más complicadas, de segundo orden, cuando un motivema es especificado por una secuencia discontinua de motivos fábula: los motivos, que especifican a un mismo motivema, están repartidos a lo largo del texto, por lo que el motivema es especificado en fragmentos discontinuos que deben ser reconstruidos desde esos fragmentos.

Así la relación entre los motivemas y los motivos fábula se caracteriza tanto por la no conformidad «paradigmática» como por la «sintagmática». Esta no conformidad representa uno de los problemas principales de la teoría estructural de la historia. Por otra parte, es precisamente esta no conformidad la que genera la variedad de estructuras de argumento que la historia de la literatura atestigua.

4. Textura del motivo.

En un texto particular la historia es verbalizada por una subserie de frases narrativas llamadas texturas del motivo. En cada texto narrativo las texturas del motivo se combinan, y a menudo se entrelazan, con frases narrativas que verbalizan otros bloques de la estructura narrativa (por ejemplo, personajes, marco). Por lo tanto, el primer paso en el análisis de la textura del motivo (y de hecho el primer paso de cualquier análisis «clásico» de una historia que se obtiene de un texto) es eliminar las frases narrativas que evidentemente no verbalizan motivos de la historia. Observemos, por ejemplo, las siguientes frases narrativas tomadas de la historia breve «Amy Foster», de Joseph Conrad:

(1) *(Amy Foster) salió corriendo con el chico en sus brazos.* [(Amy Foster) ran out with the child in her arms]
(2) *Kennedy es un médico rural.* [Kennedy is a country doctor]
(3) *Las velas blancas de una embarcación ... flotaban sobre el follaje de los árboles.* [The white sails of a coaster ... floated clear of the foliage of the trees]
(4) *El campo detrás de Brenzett es bajo y llano.* [The country at the back of

Brenzett is low and flat]

Es evidente que sólo en la frase (1) puede descubrirse el núcleo N_c + V_a. En (2) no se asigna V_a a N_c, sino un predicado diferente (una propiedad). En (3) encontramos un V_a, pero no es asignado a N_c. Y, finalmente, en (4), ni N_c ni V_a pueden identificarse.[28]

Puede esperarse que en este paso preliminar muchas frases del texto narrativo sean eliminadas de un posterior procesamiento. Las frases restantes estarán sujetas a un procedimiento especial de reescritura para determinar la forma de la cadena de motivos subyacente. Esto significa que el procedimiento de reescritura debe disponerse de forma que lleve de la frase narrativa a la cadena del motivo. Debido a ciertas semejanzas esenciales entre nuestro procedimiento de reescritura y el sistema «clásico» de la gramática transformacional, la entrada del procedimiento puede ser designada ESTRUCTURA SUPERFICIAL DEL MOTIVO, y la de salida como ESTRUCTURA PROFUNDA DEL MOTIVO.[29]

Sin entrar en detalles técnicos me gustaría esbozar de forma preliminar el carácter de procedimiento de reescritura que sugiero. Parece evidente que se necesitarán dos componentes: (1) El componente SINTÁCTICO, que desplazará la estructura de superficie de la frase narrativa a la estructura profunda de la cadena de motivos, a los núcleos ("kernels"). Será un proceso de NUCLEIZACIÓN (KERNELIZATION) que opera en sentido inverso al de la gramática transformacional «clásica».[30] Como resultado, la variabilidad sintáctica de texturas de

---

[28] Debo resaltar que el término «motivo» se usa en este artículo en su sentido restringido, equivalente a motivo «dinámico» (de acción). Si llamáramos también motivos a los elementos descriptivos de la estructura narrativa se necesitaría una ligera modificación de nuestra terminología. Para una discusión de la relación entre «acción» y «descripción», véase Genette 1966.

[29] La distinción entre estructura superficial y profunda parece ser la contribución más profunda de la gramática moderna a la teoría del texto. Por lo tanto, todos los sistemas gramaticales que por alguna razón anulan esta distinción son menos relevantes para la teoría del texto.

[30] El procedimiento de nucleización fue sugerido por Z.S. Harris (1959) con el propósito de recuperación automática de información. El análisis estructural de motivos y la recuperación de información son operaciones con un objeto general común: descubrir invariantes de contenido subyacentes a la variedad de expresiones verbales.

motivos será reducida a un número limitado de núcleos, que representan las estructuras sintácticas de cadenas de motivos. (2) El componente SEMÁNTICO, que buscará reducir las series de expresiones de texturas de motivos referencialmente equivalentes a expresiones de "clase" en la cadena de motivos. En otras palabras, en el proceso de reducción semántica, las expresiones de la textura serán reescritas en términos de VOCABULARIO NARRATIVO BÁSICO.[31] El vocabulario narrativo básico consistirá en una lista de designaciones estandarizadas («nombres» de personajes y una lista de verbos de acción no equivalentes. La reducción semántica de los modificadores en la textura del motivo tiene una importancia secundaria.

Puesto que la decisión sobre la designación estandarizada de los personajes resulta trivial (en la mayoría de los casos el propio texto narrativo ofrece esta designación sumarizante), la tarea de construir el vocabulario narrativo básico será prácticamente equivalente a establecer una lista de verbos de acción no equivalentes. la semántica moderna del verbo que busca la descripción del sistema semántico del verbo (véase por ejemplo, Apresjan 1967) contribuirá sustancialmente a la solución de esta tarea. Llegamos ahora a una caracterización más específica de la cadena de motivos (cf. I.3). Una cadena de motivos puede definirse como un núcleo sintáctico interpretado en términos del vocabulario narrativo básico. El repertorio de los núcleos sintácticos será definido por el procedimiento de nucleización, y la lista de unidades del vocabulario narrativo básico por el procedimiento de reducción semántica. Así podemos esperar que la relación entre las estructuras de motivos y las texturas de motivos, a diferencia de la que hay entre los motivos y los motivemas, puede describirse por un procedimiento formal de reescritura bien definido. El procedimiento asignará series de texturas equivalentes de motivos a estructuras invariantes de motivos.

Señalaré ahora algunos rasgos particulares de la textura del motivo que necesitarán una atención especial en el procedimiento de reescritura:

(1) Se han descrito diversos MODOS DE PRESENTACIÓN DEL MOTIVO en la teoría de las estructuras narrativas. Un motivo puede ser presentado tanto en el habla de un personaje o en la narrativa (en el habla del narrador). Más específicamente, un motivo puede ser presentado en

[31] Como procedimiento de análisis estructural de la historia, la reducción semántica fue mencionada explícitamente por van Dijk.

diversos modos de hablar de los personajes (discurso indirecto, representado, etc.) o en diversos modos de narrativa (objetivo, subjetivo, retórico, etc.).[32] Es obvio que la forma de presentación no afecta a la estructura invariante de los motivos, sino que es un asunto de verbalización, es decir, de textura de motivos. Sobre la base de la estructura invariante de motivos, todas las formas del habla de los personajes y todos los modos narrativos pueden ser caracterizados como fenómenos verbales y estudiarse mediante un análisis transformacional y contrastivo.[33]

(2) Se ha resaltado en repetidas veces que la misma estructura del motivo puede ser verbalizada por distintas texturas equivalentes. La elección de una textura particular entre la serie de alternativas equivalentes no es al azar: obviamente, cada tendencia literaria o cada escritor individual se caracteriza por preferencias idiosincrásicas.[34] De forma semejante, texturas alternativas de motivos pueden usarse en un texto narrativo para crear ciertos patrones de motivos (véase II.1(2)). Todos estos fenómenos, normalmente subsumidos bajo el encabezamiento de estilo narrativo, pueden revelarse explícitamente al estudiar la relación entre la estructura del motivo y la textura del motivo. Podemos decir que las transformaciones sintácticas y las sustituciones semánticas de la cadena del motivo definen el campo de la creatividad estilística. Diversos estilos narrativos pueden ser descritos como diversos «caminos» llevándouos de la estructura profunda del motivo a la estructura superficial del motivo.[35]

---

[32] Para una clasificación de los modos narrativos véase la introducción a Doložel 1974.

[33] R. Barthes también estableció estos fenómenos en el nivel verbal de la estructura narrativa (en el nivel del «discurso») (Barthes 1966).

[34] Así, por ejemplo, Mukařovkz señaló que los poetas románticos gustaban de expresar ciertos actos humanos de tal modo que hacen al órgano humano el sujeto gramatical de la frase. En la estilización romántica, el motivo)El prisionero miró hacia fuera desde la ventana pequeña(posiblemente recibiría la textura: *El ojo del prisionero miró hacia afuera desde la ventana pequeña* (Mukařovkz 1948, III, 162 y ss.).

[35] Respecto al componente sintáctico, tal acercamiento fue desarrollado por R. Ohmann: su estilística se basa en el concepto de las «alternativas transformacionales» que son equivalentes respecto al «contenido cognitivo» (Ohmann 1964; véase también Hayes 1966).

Éstos y otros fenómenos semejantes apuntan a una propiedad esencial de la textura del motivo: sólo en la textura, sólo en su materialización verbal es transformado el motivo desde un elemento puramente de contenido en un elemento estético, es decir, un elemento de un sistema regido por el principio de estilo. Una teoría de las estructuras narrativas que elimina el estudio de la textura elimina la posibilidad de descubrir las cualidades estéticas de los textos narrativos.

5. El modelo de motivema y el modelo proairético.

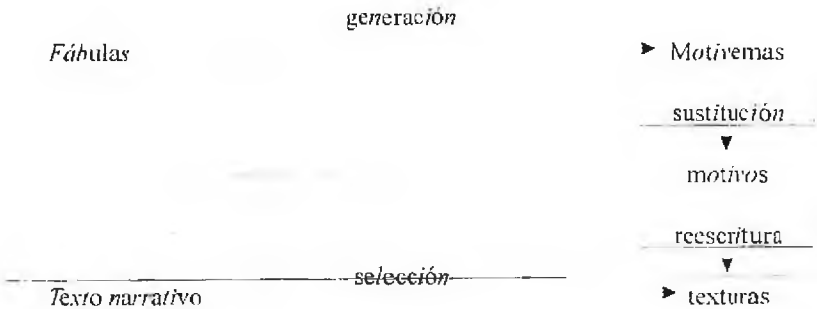
El modelo estratificacional que acabo de esbozar podría definirse como un MODELO DE MOTIVEMA. pues supone que la estructura profunda de la historia está representado por una secuencia ordenada de motivemas, es decir, por la fábula. En el nivel de la fábula pueden estudiarse las propiedades generales de «narratividad» y, quizás, también las fuentes de narratividad en las estructuras del comportamiento humano. Los sistemas repetitivos de la fábula pueden ser interpretados como modelos de comportamiento humano repetitivo.[36] En el nivel de los motivos la serie limitada de motivos de la fábula es transformada en una diversidad de especificaciones. Al mismo tiempo, la combinatoria libre de motivos emerge como la primera y más importante cualidad LITERARIA de la historia: las posibilidades infinitas de construcción de argumentos nos llevan a deformaciones esenciales de la ordenación «natural» subyacente de los motivemas. Finalmente, en el nivel de la textura la mayoría de las cualidades específicas de los textos narrativos como artefactos artísticos pueden describirse: la «literariedad» del texto narrativo se concentra en este nivel.

Se asume que en lo esencial el modelo del motivema puede ser formalizado, es decir, establecido como una secuencia de procedimientos formales bien definidos que conducen de un nivel a otro. Para evitar las dificultades de la relación motivo/motivema se sugirió que estos procedimientos deberían llevarse a cabo en dos direcciones opuestas: (1) Los sistemas de la fábula serán construidos generando las secuencias de motivemas necesarios para transformar un situema de «entrada» en un situema de «salida». (2) Las texturas de motivos, seleccionadas entre las

[36] Esto es. modelos ARTÍSTICOS. La teoría de la historia se relaciona aquí con el problema central de la teoría literaria contemporánea (cf. Lotman 1964).

frases de los textos narrativos, serán reescritas en cadenas de motivos por los procedimientos de nucleización sintáctica y reducción semántica. El único procedimiento *ad hoc* en el modelo será entonces la asignación de cadenas de motivos a cadenas de motivemas (o sustitución de motivemas por motivos) (véase el esquema 2)

ESQUEMA 2



El modelo estratificacional del motivema está dispuesto para dar cuenta de estructuras narrativas en estods dos aspectos esenciales, el de las invariantes repetitivas y el de las manifestaciones singulares. Mientras avanzamos del nivel de la textura al de los motivemas a través del nivel de estructura del motivo, procedemos en la dirección de la reducción de la variedad: mientras avanzamos en la dirección contraria observamos la generación de variabilidad y manifestaciones singulares.

No hace falta ni decir que el modelo del motivema sólo es uno de los muchos acercamientos posibles al estudio de las estructuras narrativas. Un modelo alternativo que debería compararse con el modelo del motivema es el desarrollado por Roland Barthes, que puede llamarse, usando el término de Barthes y Aristóteles, el modelo proairético. Observemos la historia del modelo de Barthes.

Como ya se señaló en la introducción, en su esquema estratificacional original Barthes incorporó el nivel de «funciones» (en el sentido de Propp y Bremond) (Barthes 1966). Al mismo tiempo, sin embargo, la distinción entre funciones cardinales (*noyaux*) y catalizadores indicaba que a Barthes le interesaba un aspecto distinto de la estructura de

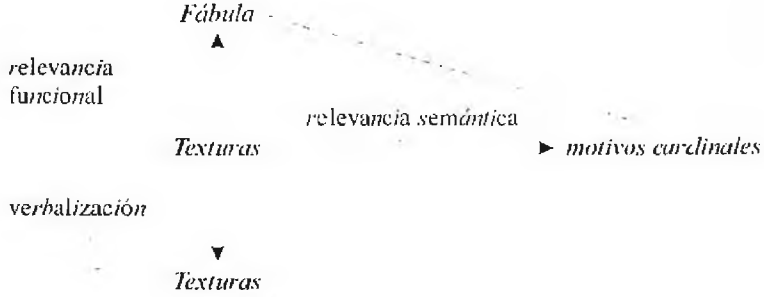
la historia. Sus trabajos posteriores (1970, 1971) revelan que busca descubrir secuencias de motivos SEMÁNTICAMENTE relevantes que representan la esencia de la historia. El procedimiento de Barthes puede resumirse en dos fases: (1) eliminar los catalizadores semánticamente irrelevantes; (2) subsumir las secuencias de motivos cardinales en término de clase (como «viaje», «seducción», «amenaza» etc. Véase el anexo 2 en Barthes 1970).

Las secuencias cardinales son, por supuesto, repetitivas: el centro semántico de cada historia puede ser descrito por una cierta combinación de estas secuencias cardinales. Considerando los pasos que llevan a su formulación, podemos designar al centro semántico de la historia como el epítome (o sinopsis) de la historia (véase también Chatman 1968, y Doložel 1971a).

Debe resaltarse que las secuencias cardinales de motivos son esencialmente distintas de las «funciones» y motivemas. Las secuencias cardinales no se ponen a prueba en relación con el sistema de la fábula, sino por su relevancia en relación con el epítome de la historia.

Los modelos de motivema y proairético tienen dos niveles en común: el nivel de textura del motivo y el de estructura del motivo. El modelo de motivema proyecta las estructuras del motivo sobre el nivel de invariantes de la fábula, mientras que el modelo proairético se queda en el nivel de los motivos y busca invariantes semánticas en la secuencia de motivos. El esquema 3 resume la semejanza y la diferencia entre los dos modelos, y al mismo tiempo indica una relación posible entre las secuencias de motivos cardinales y los motivemas. La formulación de esta relación podría, en mi opinión, hacer avanzar sustancialmente el estudio estructural de la narrativa, y produciría la unión de los dos modelos contemporáneos más importantes de la estructura de la historia.

ESQUEMA 3



II. TEXTOS.

Para demostrar al menos algunos aspectos del modelo estratificacional del modelo en su aplicación al estudio de los textos narrativos, he seleccionado dos textos: el cuento maravilloso ruso «Chitraja nauka» (Afanasjev 1955-64, No. 140a)[37] y la historia breve «Los asesinos» («The Killers») de Ernest Hemingway. El material se ve limitado necesariamente por el tamaño de nuestro ensayo, pero no hay azar en la selección de los dos textos. Por un lado representan polos opuestos de la creatividad narrativa: el primer texto es un cuento folklórico con un estructura, supuestamente, muy estereotípica. El segundo texto pertenece a la «alta literatura», escrita por un prominente prosista moderno con un conocido estilo idiosincrásico. Por otra parte, existen ciertos homomorfismos o al menos semejanzas en la estructura de los dos textos, que permiten una significativa comparación. Anticipando los resultados de nuestra investigación, podemos decir que las semejanzas pueden observarse en dos respectos: (1) En ambos textos se manifiesta una fábula «elemental», concretamente, la fábula ⟩⟩encuentro de antagonistas⟨⟨. Este homomorfismo posibilita ciertas observaciones comparativas y contrastivas en el nivel de los motivemas. (2) Ambos textos demuestran un juego de repetición de motivos, y por lo tanto tenemos una buena oportunidad de observar la variedad de textura de motivos estructuralmente idénticos.

[37] Existe una traducción inglesa de «Chitraja nauka» (bajo el título «Magia») en Guterman 1945.

Así se comprobará la universalidad del modelo del motivema en ambos aspectos cruciales: en su capacidad para revelar el homomorfismo o semejanza estructural y en su capacidad de hacer contribuciones relevantes para el estudio de diferencias estructurales. No sólo dos textos diferentes, sino dos tipos opuestos de creatividad narrativa serán el tema del texto.

1. Chitraja nauka.

Este cuento maravilloso sobre el conocido tema del aprendiz de hechicero (Aarne No. 325) pertenece al corpus de Propp, aunque él no describió explícitamente esta estructura de fábula en el apéndice a su libro (donde sólo se listan 50 de los 100 cuentos).

Empecemos la investigación de la fábula de «Chitraja nauka» sugiriendo su sistema de actantes, se propone un sistema de cinco actantes: ⟩⟩héroe⟨⟨, ⟩⟩villano⟨⟨, ⟩⟩ayudante⟨⟨, ⟩⟩donador⟨⟨ y ⟩⟩enviador⟨⟨. Esta hipótesis se basa en la observación del repertorio de personajes principales (protagonistas) de la historia. Sin embargo, sólo existe una correspondencia «uno a uno» en el caso del ⟩⟩héroe⟨⟨, que es especificado por un único personaje (designado por el nombre estandarizado ⟩hijo⟨). En el caso de todos los otros actantes, la relación entre los dos niveles es más complicada.

Consideremos primero la especificación del actante ⟩⟩ayudante⟨⟨. Podríamos decir que son dos los personajes que ayudan al héroe: su ⟩padre⟨ y la ⟩hija del hechicero⟨. Sin embargo, la ⟩hija del hechicero⟨ entra en la historia de forma puramente accidental, y su ayuda carece de motivación y continuación, por lo que clasificaré a ésta como personaje no actancial.

Además de especificar al actante ⟩⟩ayudante⟨⟨, el personaje del ⟩padre⟨ funciona como ⟩⟩enviador⟨⟨. Teniendo en cuenta la sucesión de las dos funciones, podemos decir que este personaje se transforma desde ⟩⟩enviador⟨⟨ a ⟩⟩ayudante⟨⟨, y una transformación semejante sufre el ⟩hechicero⟨, de ⟩⟩donador⟨⟨ a ⟩⟩villano⟨⟨. Si pensamos que el ⟩⟩enviador⟨⟨ sacó al ⟩⟩héroe⟨⟨ de su casa y que el ⟩⟩ayudante⟨⟨ le trajo de vuelta, podemos representar la transformación del ⟩padre⟨ en términos binarios. De forma semejante, la transformación del ⟩hechicero⟨ de ⟩⟩donador⟨⟨ en ⟩⟩villano⟨⟨ tiene un carácter binario. Las dos transformaciones paralelas son

representadas en el esquema 4, y son los primeros rastros de una conspicua organización binaria de la fábula que surgirá también cuando investiguemos el sistema de actos.

ESQUEMA 4

)padre(:	))enviador(((−)	►))ayudante(((+)
)hechicero(:	))donador(((+)	►))villano(((−)

La polisemia de los personajes posibilita la especificación de cinco actantes con sólo tres personajes. La relación de los dos niveles se resume en el esquema 5, que corresponde a la tabla usada por Greimas con un objeto similar (Greimas 1970, 254). Podemos suponer que en el futuro los sistemas de actantes podrían describirse no sólo por las relaciones paradigmáticas sino también por las transformaciones que ocurren dentro del sistema.

ESQUEMA 5

		actantes				
		))héroe ((	))donador ((	))villano((	))enviador((	))ayudante((
personajes	)hijo(	+				
	)hechicero(		+	+		
	)padre(				+	+

Voy a proponer ahora la fábula de «Chitraja nauka» asignando los actos pertinentes a los actantes particulares. La fábula se abre con un situema seguido por una secuencia de motivemas:
(()))El héroe carece de un bien.((())))El enviador manda al héroe desde su casa al donador. El donador le transfiere al héroe un agente mágico. El donador fija una tarea difícil. El ayudante soluciona la tarea difícil.[38] El ayudante trae al héroe a casa. El héroe soluenta su carencia. El héroe

[38] La oposición entre los dos actos (es decir))fijar((y))solucionar la tarea difícil((() es la principal razón para mantener la distinción entre el))donador((y el))ayudante((en nuestra fábula.

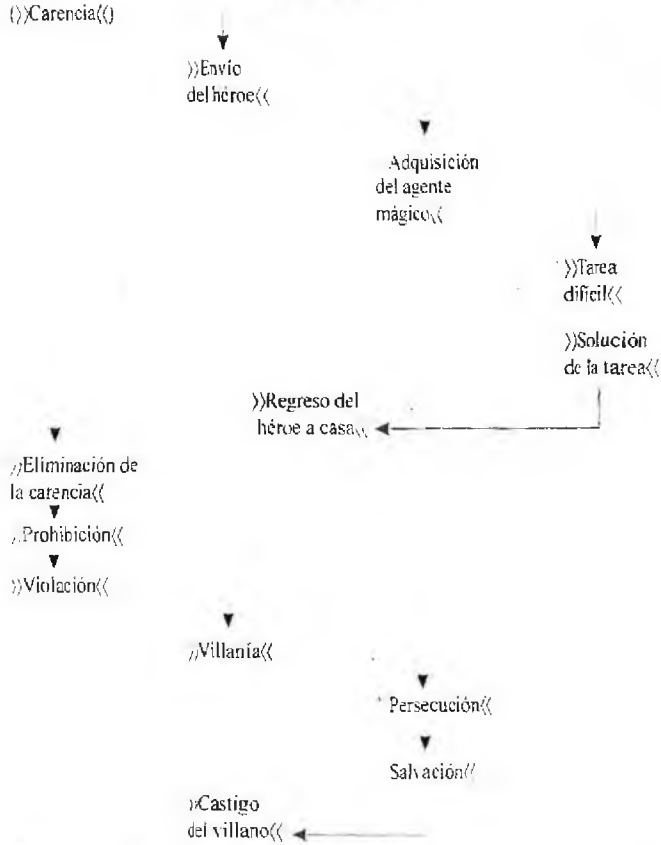
realiza una prohibición al ayudante. El ayudante viola la prohibición. El villano causa daño al héroe. El villano persigue al héroe. El héroe se salva. El héroe castiga al villano.⟨⟨

En la secuencia del motivema hay una desviación respecto al sistema original de Propp. En lugar del motivema ⟩⟩El héroe regresa a casa⟨⟨, se sugiere el motivema ⟩⟩El ayudante trae al héroe a casa⟨⟨.[39] Me parece que el ⟩⟩regreso del héroe⟨⟨ que depende de la ⟩⟩ayuda del ayudante⟨⟨ es estructuralmente distinto del ⟩⟩héroe regresa a casa⟨⟨ sin ⟩⟩ayuda⟨⟨, pues los dos motivemas reflejan dos sistemas distintos de actantes. De forma semejante, es necesario distinguir dos motivemas complementarios: ⟩⟩El enviador manda al héroe fuera de su casa⟨⟨ y ⟩⟩El héroe sale de casa⟨⟨ (sin ⟩⟩enviador⟨⟨). Los ejemplos indican la importancia de un estudio sistemático de actantes: distintos sistemas de actantes generan distintos sistemas de la fábula.

Los actos de nuestra fábula pueden agruparse en parejas binarias de miembros complementarios (antónimos). Al mismo tiempo, las parejas se ordenan en el patrón de incrustación (el «enclave» de Bremond, 1964, 22) que transforma la binaridad paradigmática en una simetría sintagmática. El sistema global de actos de «Chitraja nauka» es representado en el esquema 6 (en aras de la sencillez, los actos son designados por las expresiones nominales tradicionales). Las parejas binarias de los actos aparecen en las columnas verticales y las flechas siguen la sintaxis de la fábula. Es evidente que tanto el binarismo paradigmático como la simetría sintagmática son materializados con una perfección sorprendente: dos desviaciones menores del patrón son fácilmente comprensibles.

[39] En el nivel de los motivos, el ⟩hijo⟨ ayuda al ⟩padre⟨ a solucionar la tarea difícil, proporcionando la información necesaria. Esta limitación del papel del ⟩⟩ayudante⟨⟨ refleja el hecho de que en el nivel de los personajes, ⟩padre⟨ e ⟩hijo⟨ actúan como un equipo.

ESQUEMA 6



El esquema revela también claramente otro rasgo básico de la fábula, su división en partes. La primera parte está enmarcada por el situema ()Carencia(() y su motivema complementario))Eliminación de la carencia((. Los actos))Prohibición((y))Violación((pueden ser interpretados como una especie de prólogo a la segunda parte. (Es interesante que estas «funciones» fueron listadas por Propp junto con la situación inicial como pertenecientes a la «sección preparatoria» de la estructura del cuento ruso - Propp 1928, Apéndice IV.) La segunda parte propiamente

dicha empieza por lo tanto con la))villanía(((y termina, en el espíritu del binarismo y la simetría globales, con su complemento))castigo del villano(((.

Permítaseme sugerir que estas dos partes de la fábula de «Chitraja nauka» representan de hecho dos FÁBULAS ELEMENTALES autónomas y completas: la primera fábula podría ser designada como))satisfacción de una necesidad(((, y la segunda como))encuentro de los antagonistas(((. La primera fábula elemental no implica a la segunda, y su combinación en la fábula compleja de «Chitraja nauka» es puramente al azar.

Es imposible elaborar aquí el concepto de fábula elemental.[40] Sin embargo es posible apuntar que este concepto sería el buscado para la base del modelo de los motivemas. Las fábulas elementales son, quizás, los sistemas narrativos nucleares, las «narrativas posibles» en términos de las cuales podría establecerse la tipología fundamental de las estructuras de la historia.

La fábula del relato «Chitraja nauka» fue esbozada de forma relativamente sistemática. Es imposible aquí un análisis sistemático del nivel de los motivos, pues excedería sustancialmente los límites de un artículo, pero querría concentrarme en un motivo recurrente, concretamente el motivo de la metamorfosis (o transfiguración). En la secuencia de sus repeticiones el motivo muestra una interesante variabilidad en función, estructura y textura. La acción de transfiguración es asignada a dos personajes de la historia: al)hijo(y al)hechicero(. Nos centraremos únicamente en las metamorfosis del)hijo(.

La primera ocurrencia del motivo nos presenta con un interesante y difícil problema de la teoría del motivema. El)hijo(aparece en su casa con la figura de un pájaro, se convierte en hombre y más tarde en pájaro de nuevo. El motivema al que debe asignarse esta secuencia de motivos es))El héroe adquiere el agente mágico(((. Este ejemplo indica que además de especificaciones EXPLÍCITAS debemos tener en cuenta las especificaciones IMPLÍCITAS de los motivemas. En vez de afirmar explícitamente)El hijo aprendió el arte de la metamorfosis del hechicero(, el relato prefiere especificar el motivema indirectamente, al demostrar la habilidad mágica adquirida.

---

[40] Creo que con la noción de «movimiento» (*chod*) Propp dio con el concepto de «fábula elemental» (Propp 1928, 82 y ss.).

Una teoría del texto que admite interpretaciones implícitas siempre correrá el peligro de abrir una puerta a un subjetivismo ilimitado. Por consiguiente, deben imponerse restricciones estrictas a este procedimiento precario. En nuestro caso concreto, deben considerarse las siguientes restricciones: (a) El motivema que se interpreta como especificado implícitamente debe estar aceptado como constituyente de la fábula construida. (b) No puede darse en el texto una especificación explícita del motivema. (c) El motivo que se dice especifica explícitamente no debe ser considerado para otra función.

Todas las funciones restantes del motivo de la metamorfosis son especificaciones explícitas. En tres casos de ocurrencia el motivo forma parte de una secuencia de motivos que pueden ser designados como)tráfico((*trade*), y como parte de la secuencia participa en la especificación de motivemas))Eliminación de la carencia((,))prohibición((,))violación((y))villanía((. Finalmente, los motivemas))persecución((y))castigo((son especificados casi exclusivamente por el repetido motivo de la metamorfosis, acumulados en la dramática competición entre magos.

El estudio de las funciones reveló la polisemia del recurrente motivo de la metamorfosis: la investigación de su estructura puede llevar al descubrimiento de otro importante aspecto de la variabilidad dentro de la repetición. La estructura básica del motivo puede expresarse por la cadena siguiente:)El hijo se convierte de la figura de un hombre a la figura de un animal o cosa(. Designando la figura constante de un hombre como estado x y la figura variable de un no-hombre como estado y_i, podemos representar la estructura básica del motivo como $)(y_i\ x)($.

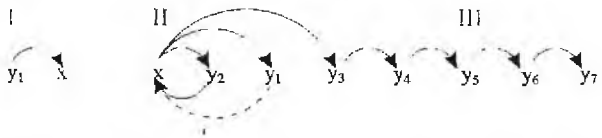
El texto del relato sugiere, sin embargo, que la estructura del motivo tiene cierta variabilidad. Pueden distinguirse las siguientes variantes (o «grados»):

(a) grado completo: (aa) regular: $)\ c(y_i\ \ x)\ ($
(bb) inverso $)\ x(x\ \ y_i)\ ($
(b) grado debilitado: $)\ c\ (y_i\ \ x)\ ($[41]
(c) grado truncado: $)\ c\ (y_j\ \ y_i)\ ($.

[41] Es decir, en el texto sólo se expresa explícitamente un solo estadio (o «dirección») de la metamorfosis.

Es interesante observar que en su primera ocurrencia el motivo es presentado en grado completo INVERSO. Al aparecer en la figura animal (pájaro) y cambiar a la figura humana, el)hijo(demuestra la habilidad mágica adquirida de forma sorprendente. Así podemos decir que la estructura invertida del motivo intensifica su funcionamiento implícito como motivema. En segunda instancia, el motivo aparece en grado regular completo. Tras esto aparece un grado debilitado, seguido de una secuencia de formas truncadas. Las formas truncadas realzan el dramatismo de la competición entre magos: no hay tiempo, por así decirlo, para que el)hijo(regrese a la figura humana. El esquema 7 representa la secuencia del motivo repetido en sus variantes, y se observa claramente en él una división en tres ciclos. El ciclo I se desmarca del ciclo II, mientras que los ciclos II y III forman un todo compuesto. Los ciclos son fijados por un criterio puramente formal, por el grado de la estructura del motivo. Al mismo tiempo, sin embargo, reflejan la secuencia subyacente del motivema.

ESQUEMA 7



y_1: pájaro, y_2: perro, y_3: caballo, y_4: pez, y_5: anillo, y_6: grano, y_7: halcón.

Las razones funcionales para la forma de los ciclos I y III ya han sido tratadas. Veamos ahora brevemente la estructura del ciclo II y su vínculo con el ciclo III.

En el ciclo II el motivo es un constituyente de la secuencia)tráfico(, que se repite tres veces. El primer ejemplo de la secuencia especifica el motivema final de la primera fábula elemental; el tercer ejemplo ya pertenece a la especificación de la segunda fábula elemental, con el segundo ejemplo funcionando como transición.

Sin embargo, si investigamos la agrupación de)tráficos(con más detalle veremos que la transición de la fábula I a la fábula II es mucho más sofisticada. El esquema 8 ofrece una interpretación detallada del motivema

de la agrupación. Es evidente que los tres motivemas del principio de la fábula II ya tienen un preludio en)tráfico 1(y)tráfico 2((es decir, dentro de la fábula I y en la transición). Con respecto a esos motivemas puede decirse que el)tráfico 1(representa una)esperanza frustrada(: dada la secuencia))prohibición - violación((esperamos))villanía((. Sin embargo, la))villanía no puede suceder por dos razones estructurales: (a) el))villano((«correcto» no está implicado en el)tráfico(; (b) la fábula I debe primero llegar a su conclusión mediante el motivema))eliminación de la carencia((. En)tráfico 2(surge el))villano((, pero no hay))violación((y, por lo tanto, no hay))villanía((. Sólo en)tráfico 3(se especifica la secuencia esperada del motivema.

Resulta ahora claro que todo el grupo de)tráficos(es un mecanismo de motivos elaborado que sirve para ligar las dos fábulas elementales y para «camuflar» su combinación al azar. Por su analogía con el conocido mecanismo de la estructura del verso, podemos llamar a éste ENCABALGAMIENTO DE MOTIVO.

ESQUEMA 8

Tráfico 1	Tráfico 2	Tráfico 3
Prohibición	Prohibición	Prohibición
▼	▼	▼
Violación	Violación	Violación
▼	▼	▼
No villanía	No villanía	No villanía
(= Eliminación de carencia)		

FÁBULA I ► FÁBULA II

La variabilidad estructural del motivo de la metamorfosis se multiplica en el nivel de la textura. Antes de proseguir con un sumario de esta variabilidad, mencionaré que el motivo de la metamorfosis está, por regla, emparejado con el motivo)el hijo golpea la tierra(: este motivo expresa la condición necesaria para que ocurra la metamorfosis. Los motivos emparejados son verbalizados por una textura de dos frases como una fórmula. En ambas frases se usan juegos de verbos referencialmente

equivalentes para expresar el V_a de los motivos. Los modificadores verbales se usan como medio secundario de variación. Designando los verbos de la primera frase como a_i (correspondiente al verbo narrativo básico ⟩golpear⟨) y los verbos de la segunda frase como b_i (verbo básico: ⟩convertirse en⟨, la siguiente lista de texturas puede fijarse en el texto (se considerar⟨ que la textura existe en grado cero, a_o o b_0, si no se verbaliza el verbo narrativo básico):

a_i: ⟩golpear⟨	b_i: ⟩convertirse en⟨
(1) a_1 *xlopnulsja o zavalinku*	b_0 *vošel v izbu dobrym molodcem*
(2) a_1 *xlopnulsja o zavalinku*	b_1 *sdelalsja ptičkoju*
(3) a_2 *udarislja ozem*	b_2 *oborotilsja sobačkoju*
(4) a_0 --	b_2 *oborotilas dobrym molodcem*
(5) a_2 *udarislsja ozem*	b_1 *sdelalsja ptičkoju*
(6) a_1 *xlopnulsja o syruju zemlju*	b_1 *sdelalsja lošad'ju*
(7) a_2 *udarislsja ozem*	b_2 *oborotilsja jeršom*
(8) a_0 --	b_3 *perekinulsja zolotym kol'com*
(9) a_2 *udarilo_*	b_0 *rassypalos melkimi zernami*
(10) a_0 --	b_4 *obernulos jastrebom*

Se obtienen así los siguientes diez duplos de verbos (junto con sus modificadores):

(1) a_1b_0 (2) a_1b_1 (3) a_2b_2 (4) a_0b_2 (5) a_2b_1 (6) $a_1.b_1$
(7) a_2b_2 (8) a_0b_3 (9) $a_2\,b_0$ (10) a_0b4.

Sólo un duplo, a_2b_2, aparece dos veces, en (3) y (7); (2) y (6) se diferencian al menos por el modificador. Me parece que la variabilidad consistente de textura de un motivo repetitivo, junto con su variabilidad estructural y funcional, revela la propia naturaleza del arte del contador de la historia: él crea variabilidad de la invariante repetitiva subyacente.

2. *Los asesinos.*

La fábula de la historia breve de Hemingway es tipológicamente idéntica a la fábula elemental secundaria de «Chitraja nauka», el ⟩⟩encuentro de los antagonistas⟨⟨. También el repertorio de actantes sería considerado idéntico al del cuento maravilloso ruso: ⟩⟩héroe⟨⟨, ⟩⟩villano⟨⟨,

⟩⟩ayudante⟨⟨ y ⟩⟩enviador⟨⟨. Sin embargo, el papel del ⟩⟩enviador⟨⟨ es minimizado (véase la nota 32), y no se tendrá en cuenta en la estructura de la fábula.

Sugiero que la fábula de «Los asesinos» puede ser expresada con la siguiente secuencia de motivemas:
⟩⟩El villano llega. El héroe no llega. El villano no causa daño al héroe. EL villano se va. El ayudante no ayuda. El héroe no lucha. El héroe no se salva. El ayudante se va.⟨⟨

El rasgo más llamativo de esta fábula es el hecho de que los actos son predominantemente NEGATIVOS. Los motivemas con actos negativos deben distinguirse de los motivemas antónimos observados en las parejas complementarias (véase II.1). Mientras que el último caso tenemos que tratar con la relación de contrariedad (⟩⟩llegada⟨⟨ - ⟩⟩salida⟨⟨, ⟩⟩villanía⟨⟨ - ⟩⟩castigo⟨⟨, ⟩⟩persecución⟨⟨ - ⟩⟩salvación⟨⟨), en el caso anterior la relación puede ser descrita como de simple negación (⟩⟩villanía⟨⟨ - ⟩⟩no villanía⟨⟨, ⟩⟩ayuda⟨⟨ - ⟩⟩no ayuda⟨⟨ etc.).[42]

En la fábula de «Los asesinos» se invierten incluso los motivemas positivos. La fábula no empieza con el ⟩⟩héroe se va⟨⟨ al lugar del encuentro esperado, sino con el ⟩⟩villano llegando⟨⟨ al lugar. En consecuencia, el acto de ⟩⟩irse⟨⟨, que es asignado tanto al ⟩⟩villano⟨⟨ como el ⟩⟩ayudante⟨⟨, significa el abandono de sus misiones respectivas. El ⟩⟩villano⟨⟨ no intenta buscar al ⟩⟩héroe⟨⟨ en su escondite no protegido. Cuando el héroe no aparece en el lugar del encuentro el ⟩⟩villano⟨⟨ se retira. El ⟩⟩ayudante se va⟨⟨, y no sólo del lugar del encuentro, sino que abandona su función de la fábula (véase abajo). El comportamiento de los actantes no se adapta a la probabilidad mimética, sino a las normas estructurales de una fábula puramente «negativa».

La fábula «negativa» no produce ningún cambio en las relaciones de los principales actantes, el ⟩⟩héroe⟨⟨ y el ⟩⟩villano⟨⟨ y el ⟩⟩encuentro de los antagonistas⟨⟨ se pospone. Así, la fábula tiene un final abierto, pero también tiene un comienzo abierto, y este principio está en algún punto del pasado (en la prehistoria de la fábula), donde debe buscarse la motivación del antagonismo. Las motivaciones contradictorias «prehistóricas» pueden

[42] En el sistema de Propp aparecieron algunas «funciones» negativas, como por ejemplo ⟩⟩perdón magnánimo⟨⟨, que es clasificado como ⟩⟩castigo⟨⟨ negativo (N_{0cg}) (Propp 1928, 59).

derivar de algunas indirectas del texto.[43] Una circunstancia es segura: el ⟩⟩héroe⟨⟨ está cansado.

Los finales abiertos de la fábula indican claramente que este particular ⟩⟩encuentro⟨⟨ que se narra es sólo un episodio de una larga ⟩⟩persecución⟨⟨. La cadena de la ⟩⟩persecución⟨⟨, sin un comienzo definido, es potencialmente infinita. Por lo tanto, no hay precipitación para el ⟩⟩villano⟨⟨ agresivo, y no hay escapatoria para el ⟩⟩héroe⟨⟨ cansado.

Antes de abandonar el nivel de los motivemas quisiera hacer dos comentarios adicionales sobre el sistema de los actantes y su relación con el repertorio de los personajes:

(1) Es trivial afirmar que el actante ⟩⟩villano⟨⟨ es especificado por dos personajes. Lo más interesante es el hecho de que la sinonimia actancial de ⟩Alá y ⟩Macká aparece en el nivel de la textura como una identidad. Los dos personajes son indistinguibles en su comportamiento y habla.

(2) Respecto al actante ⟩⟩ayudante⟨⟨, podemos observar una interesante transformación funcional que, en mi opinión tiene una importancia general para la teoría del motivema. El actante es especificado por el personaje de ⟩Nická. Sin embargo, en la primera escena de la historia breve, ⟩Nická no es un personaje de la fábula. Sólo al final de la escena decide él adoptar el papel de ⟩⟩ayudante⟨⟨. Tras esta misión sin éxito (en la escena II), ⟩Nick abandona su papel en posibles ⟩⟩encuentros⟨⟨ posibles.

Así, ⟩Nická es un ejemplo de un personaje que asume la función de actante sólo durante una porción de la historia, mientras que esta función es anulada en otras partes de la historia. En el contexto de «Los asesinos» podemos hablar de un grupo completo de personajes que no pertenecen a la fábula ⟩George⟨, ⟩Nick⟨, ⟩cocinero⟨ que pueden ser designados como observadores sobre la base de su relación con la fábula. De este grupo sólo Nick sufre la transformación funcional, como se representa en el esquema 9.[44]

---

[43] Utilizando la distinción y la terminología de Bremond podemos decir que a la agresión del ⟩⟩villano⟨⟨ en «Los asesinos» se le dan tres motivaciones incongruentes. La motivación ÉTICA es ofrecida por el propio ⟩⟩villano⟨⟨ («hacer un favor a un amigo»). El narrador, mediante su descripción de los dos personajes que especifican al ⟩⟩villano⟨⟨, ofrece una motivación PSICOLÓGICA. De forma implícita se sugiere en el texto la motivación PRAGMÁTICA (obtener una recompensa).

[44] Una transformación semejante podría sugerirse para el personaje de ⟩George⟨.

ESQUEMA 9

	Escena I		Escena II		Escena III
〉Nick〈	0	►	〉〉ayudante〈〈	►	0

He tratado en otro sitio sobre la estructura y la textura de los motivos en «Los asesinos» (Dolozel 1971a). Aquí querría señalar sólo algunos aspectos de los niveles de motivos directamente relacionados con la estructura del motivema.

En tanto que episodio de 〉〉persecución〈〈, la fábula no comienza con un situema, sino con un motivema, 〉〉llegada del villano〈〈. Empezar una fábula sin ninguna situación inicial es ciertamente un mecanismo narrativo común, y el tratamiento idiosincrásico de Hemingway se manifiesta en la textura de dos motivos especificantes: *La puerta del comedor de Henry se abrió y entraron dos hombres*. Las cadenas subyacentes de motivos tienen la siguiente forma: 〉Al y Mack abrieron la puerta del comedor de Henry〈, 〉Al y Mack entraron〈. Mientras que en el segundo motivo la textura se obtiene de una sustitución semántica del término N_c exclusivamente, el primer motivo sufre también una transformación sintáctica que produce una construcción pasiva sin agente.

Se producen dos efectos simultáneamente mediante esta textura: (1) La entrada del 〉〉villano〈〈 tiene un dramatismo inherente gradual («alguien» abrió la puerta - «dos hombres» entraron). El último estadio de la entrada culminante se materializa más tarde, cuando se revelan los nombres de los personajes especificantes (de pasada en la conversación). (2) El «punto de vista» de la primera escena completa de «Los asesinos» se introduce en este mismo inicio: la acción de la escena es vista desde el punto de vista de los «observadores» más que de los actantes. Este «punto de vista» es entonces retenido consistentemente y reforzado a lo largo de toda la escena, no sólo

---

Podríamos decir que actúa como 〉〉enviador〈〈 del 〉〉ayudante〈〈 al dirigirse a 〉Nick〈: «Sería mejor que fueras a ver a Ole Anderson». Sin embargo, el envío de 〉George〈 es bastante informal («No vayas si no quieres»), y por lo tanto no es interpretado como un componente de la fábula.

mecanismos de motivos, sino tampoco mecanismos de escena, caracterización, etc.

La contribución más importante para nuestra comprensión de la manipulación del motivo de Hemingway puede hacerse si analizamos la segunda escena de «Los asesinos». Aquí se concentra la especificación de la mayoría de los motivemas negativos de la historia. Es importante advertir que el carácter negativo de los motivemas se refleja en la estructura y textura de los motivos especificantes. Estos motivos se caracterizan por predicados expresados por verbos negativos o estáticos. Esto es especialmente cierto para los motivos de ⟩Ole Anderson⟨ que están asignados para especificar los motivemas: ⟩⟩El héroe no lucha⟨⟨ y ⟩⟩El héroe no se salva⟨⟨. Tres *leitmotifs* repetitivos dominan la escena segunda: ⟩Ole Anderson no hizo nada⟨, ⟩Ole Anderson yacía en la cama⟨, y ⟩Ole Anderson miró a la pared⟨. Al mismo tiempo estos motivos repetitivos se distinguen, con unas pocas excepciones, cuidadosamente en su textura por una diferencia cuando menos ligera en las palabras usadas: *Ole Anderson dijo nada - (Ole Anderson) no dijo nada. Él no miró a Nick - Él no miró hacia Nick*. Es especialmente digno de mención que la última secuencia de los motivos de Ole, que se da a través de la percepción de Nick conforme se va, resume estos *leitmotifs* una vez más: *...él vio a Ole Anderson con todas sus ropas puestas, yaciendo en la cama, mirando a la pared*. Ésta es la última información sobre el ⟩⟩héroe⟨⟨ cansado, y condensa su pasividad frente al ⟩⟩villano⟨⟨ agresivo.

En el último párrafo hemos observado la misma «variación con repetición» que ya descubrimos en los motivos del cuento maravilloso ruso. Por supuesto éste es sólo el rasgo más conspicuo de los dos textos narrativos. En general podemos afirmar que nuestros análisis de ejemplo han demostrado que la estructura de la historia de cada texto narrativo está determinada por dos principios opuestos: el principio del estereotipo y la repetición (la «norma narrativa») y el principio de la variación y la innovación (el «arte narrativo»). Los principios pueden ser vistos operando tanto en un relato folklórico como en una historia breve literaria.

Al resaltar la dialéctica de los dos principios creo estar siguiendo el ejemplo de Propp. En la parte final de su *Morfologija skazki*, Propp procuró demarcar el dominio de las normas narrativas estereotipadas de aquel de la «libertad del relator». Cuando describía el campo de esta libertad, él resaltó la «selección de medios verbales» (correspondientes a nuestra textura del motivo). Sin embargo, Propp sugirió tratar «el estilo del

relato» separado de su «morfología» (Propp 1928, 102).

La escuela de Praga desarrolló una teoría estructural de la literatura más comprehensiva, que cubriría el hueco entre «estructura» y «estilo» (véase por ejemplo Mukařovký 1936). Una obra de arte literario se concibe como un sistema dinámico de oposiciones: invariantes - variables, constituyentes realzados - automatizados, componentes dominantes - subordinados: En el espíritu de la «dialéctica» de la escuela de Praga, he intentado argumentar que la teoría estructural de la narrativa no puede reducirse al estudio de invariantes. Debería sustituirse la dicotomía de estructura y estilo por la dicotomía de estereotipo y variabilidad. No hay nivel en la estructura narrativa que pueda describirse como un «sistema cerrado», protegido frente a la variación y la innovación, y por otra parte, no hay ningún nivel estructural libre del estereotipo y la repetición. No existe una «gramática» fija y universal de la narrativa,[45] y, al mismo tiempo, no hay libertad ilimitada para la idiosincrasia del autor. Todo acto narrativo es al mismo tiempo seguidor, creador y destructor de norma.

[45] Bajo la influencia de una tendencia de la lingüística contemporánea que mantiene la busca de universales lingüísticos *ad absurdum*, se cree que una gramática universal opera tras todos los sistemas semióticos: «Non seulement toutes les langues mais aussi tous les systèmes signifiants obéissent à la même grammaire» [No sólo todas las lenguas, sino también todos los sistemas significantes obedecen a la misma gramática] (Todorov 1969, 15). Afortunadamente esta gramática universal es una figura retórica más que una base teórica de la excelente investigación de Todorov sobre las estructuras narrativas.

5

EL TEXTO LITERARIO, SU MUNDO Y SU ESTILO

La identidad del texto literario es un problema semántico-pragmático. Si consideramos el texto en su forma de expresión no se muestra la cuestión de la identidad como problema textual, pues en tanto que estructura grafémica, morfológica, sintáctica y contextual, el texto está terminado, fijado, e incambiable tras el último toque de la mano del autor. La crítica textual que se ocupa de versiones dudosas, controvertidas o inciertas de las obras literarias es una disciplina con un objetivo puramente práctico: establecer la forma definitiva, autorizada del texto.[46]

En sus aspectos semánticos y pragmáticos el texto aparece como un sistema significante, como un objeto semiótico «preñado» que ha de ser procesado por sus receptores. No hay modo de recuperar el significado del texto que no sea el proceso de la interpretación. La paradoja de la interpretación se da por el hecho de que en el mismo proceso de recuperación, el significado del texto está pluralizado y en consecuencia se socava la identidad del texto. Un texto, que es formalmente único, puede leerse, interpretarse, «concretarse» en muchos significados diferentes. Mientras que el texto literario controla totalmente su forma de expresión, no parece controlar su significado, o al menos no parece controlarlo con suficiente autoridad.

[46] Hay un problema de la identidad del texto que se localiza en el nivel de la forma material y que surge en conexión con las posibles «reproducciones» de los textos literarios. En este respecto, la literatura se sitúa entre las artes visuales (original-copia) y las artes de actuación (partitura-ejecución). Margolis (1980, 51-76) trata el problema en términos de la relación tipo/ejemplar, utilizando «identidad» e «individuación» como denominaciones equivalentes para dicho aspecto. Aunque existe similitud entre la interpretación y la ejecución, la «individuación» bajo diferentes reproducciones debe distinguirse claramente de la «identidad» bajo diferentes interpretaciones.

EPISTEMOLOGÍA DE LA SEMÁNTICA LITERARIA

En este estudio nos acercaremos a la interpretación de los textos literarios desde la posición de la teoría textual general.[47] Esta posición epistemológica puede resumirse en las siguientes hipótesis:[48]

1. La lectura, modo primario de procesamiento textual, conduce a muchas interpretaciones diferentes del mismo texto, o al menos a muchas posibles variaciones sobre un significado central. La caracterización de la interpretación del lector como fusión del mundo del texto y del mundo del lector (Valdés 1980, 99) explica de forma eficaz este hecho. En la operación de lectura, el significado del texto literario es recuperado por un número ilimitado de lectores individuales en muchos contextos culturales, sociales e históricos distintos. Mientras que se reconoce la pluralidad de las interpretaciones de los lectores como hecho necesario para la comunicación literaria, debemos preguntarnos si la *interpretación en la lectura* es el único modo de recuperar el significado del texto. A fin de cuentas, el problema de la interpretación está ligado de forma crucial a la fundamental cuestión epistemológica del estudio literario: ¿Es la lectura, una actividad práctica basada en habilidades y experiencias, el único acceso a los textos literarios, o puede justificarse que el analista (crítico, teórico) tiene un acceso privilegiado a los textos literarios gracias a su aparato teórico y metodológico? La respuesta que dan la teoría textual y la semántica literaria es bastante determinante: debe hacerse una distinción estricta entre la actividad teórica del analista-intérprete y la actividad práctica del lector interpretante: mientras que el primero es una fuente de conocimiento sobre los textos literarios, el segundo no ofrece conocimiento teórico. Por el contrario, la actividad práctica debe ser explicada por una teoría de la lectura.[49]

---

[47] La hermenéutica, disciplina tradicional de la interpretación al menos en su rama empírica, se ha acercado enormemente a la teoría textual en el proyecto de Ricoeur: «La hermenéutica es la teoría de las operaciones de comprensión en su relación con la interpretación de los textos.» Su tarea básica es «la elaboración de las categorías del texto». (Ricoeur 1981, 43).

[48] No abordaré dos suposiciones de la semántica literaria indispensables en cualquier discusión general pero no esenciales para el tema en cuestión: (a) el postulado de tratar el significado en la literatura como un fenómeno estético (b) la necesidad de diferenciar los niveles del significado, primario («literal») y secundario («transpuesto»).

[49] Para evitar malentendidos debemos mencionar que el analista no puede, por

2. La semántica literaria es una teoría empírica. Está claro hoy día que la teorización especulativa sobre la interpretación ha llegado a un callejón sin salida: los argumentos especulativos a favor de concepciones particulares de la interpretación son ahora tan repetitivos y predecibles como las aperturas ajedrecísticas más conocidas. La teoría y el estudio empíricos son el único medio de renovar la semántica literaria y la investigación literaria en general.

Una teoría empírica del significado en la literatura será aquella teoría que defina un sistema de conceptos - un modelo general de significado - que pueda usarse para formular interpretaciones semánticas de textos literarios particulares. Las bases de la teoría empírica de la interpretación han sido atacadas por Fish (1980). En realidad Fish repite un viejo argumento contra toda teoría empírica de los textos literarios, centrado en la idea de que no existe ningún procedimiento interpretativo (es decir, ninguna teoría) «especificable de forma independiente»: «la construcción de la gramática y la del poema [en otras palabras, la interpretación del poema] se producen al mismo tiempo» (Fish 1980, 263). Parece que Fish piensa en gramáticas *ad hoc*, coustruidas y probadas sobre una base empírica muy escasa. La mayoría de las teorías de semántica textual se desarrollan en un nivel general, a menudo ligadas explícitamente a modelos muy abstractos de semántica lógica o lingüística. Ya sea empírica o teórica la base de los modelos textuales, es innegable que las interpretaciones textuales (todas las descripciones textuales) se expresan en términos de un modelo. El propósito de los modelos como instrumentos de estudio empírico es proporcionar un metalenguaje para las descripciones. Lo que debe resaltarse, sin embargo, es el hecho de que el encuentro entre un modelo abstracto y un texto concreto no es una «aplicación» mecánica, su reiteración y reafirmación. Antes bien, esta confrontación es un procedimiento epistémico complejo que lleva no sólo a la identificación de los constituyentes del texto en términos del modelo, sino que lleva también (y principalmente) al descubrimiento de sus relaciones, patrones, funciones y modificaciones específicas dentro de la totalidad específica del texto. No

---

supuesto, soslayar la lectura; sin embargo, su modo de leer ofrece características específicas derivadas de su objetivo cognitivo final. Es deseable introducir diferentes términos para los procedimientos prácticos y teóricos de interpretación. Esta diferenciación, que se escapa al alcance del presente estudio, sería el primer paso para una revisión terminológica general, atacando la molesta polisemia del término «interpretación» (para un breve análisis de su usos, véase Juhl 1980, 3-10).

hace falta decir que en su encuentro con los textos se pone a prueba la validez y efectividad del modelo. Sin embargo, el principal resultado de la confrontación es una descripción o interpretación del texto concreto, la cual proporciona *conocimientos sobre el texto que no se contienen en el modelo mismo,* es decir, conocimiento no derivado (en sentido lógico) del modelo. Esta es la razón por la que (por utilizar ejemplos tratados por Fish) un modelo de gramática de casos o de teoría de la acción puede informar sobre rasgos específicos de agencia en un poema de Keats o en una novela de Golding.[50]

3 El objetivo último de la semántica literaria es el descubrimiento del significado del texto en su *identidad individual.* Un texto literario es idéntico a sí mismo por su diferencia respecto a todos los otros textos literarios (y no literarios). La identidad del texto es análoga a la personal, puesto que ambas están constituidas por una serie de rasgos específicos, permanentes y reconocibles qne diferencian a cada individuo del resto. Debemos resaltar, sin embargo, que «individualidad» no significa «singularidad» («unicidad») (Wellek-Warren 1948, 7), y por lo tanto, la concentración en la identidad individual no impide que la semántica literaria procure el estudio de las semejanzas y rasgos (invariantes) compartidos por los textos literarios.

En su insistencia en la identidad individual de los textos literarios, la semántica literaria trasciende la función de la teoría pura y asume un papel cultural significativo. La sociedad de consumo actual se caracteriza por su apropiación egocéntrica de la naturaleza, la historia, las culturas ajenas y otros valores humanos. Cuando un lector transforma la enorme variedad de textos en su *propia* interpretación, realiza una operación de consumo. Esa operación de consumo le constriñe a un mnndo nnitextual, deslustrado, monótono, que, siendo su propio mundo cerrado, no le proporciona ningún reto semántico, estético o ético. En dicho mundo, los

[50] En su epistemología alternativa de «estilística afectiva» Fish propone un cambio de objeto de atención «desde el contexto espacial de la página y sus regularidades observables hacia el contexto temporal de una mente y sus experiencias» (Fish 1980, 91). Debería hacerse notar que ésta es una invitación a un viaje puramente místico, a menos que se especifiquen métodos de acceso directo a «la mente y sus experiencias». Si reconocemos que por el momento el único acceso fiable a la mente del lector son sus propios textos espontáneos u obtenidos, volvemos al punto de partida: en vez de interpretar los textos literarios, tenemos que interpretar los textos del lector (o los textos de las comunidades interpretantes).

textos son meros espejos en los que el hombre del final del segundo milenio descubre una y otra vez su propio rostro aburrido. En esta situación, la teoría literaria tiene una opción clara: o justificar y reforzar la actitud consumista hacia la literatura, o desafiarla mediante una apertura de miras hacia la multitud y variedad de textos literarios.

DOS PILARES DE LA IDENTIDAD DEL TEXTO

La semántica literaria ofrece dos argumentos básicos a favor de la identidad individual del texto literario. (1) Un texto literario posee una identidad individual porque construye su propio mundo ficcional circunscrito, restringido. (2) Un texto literario posee una identidad individual porque muestra su propio estilo literario idiosincrásico. Un mnndo ficcional circunscrito y un estilo literario idiosincrásico parecen relativamente estables para la diversidad de interpretaciones de los lectores: probablemente la mayoría de los lectores estarán de acuerdo en los constituyentes básicos y forma global del mundo ficcional. También serán capaces de diferenciar (intuitivamente) los estilos literarios de distintos escritores, especialmente aquellos cuyos estilos son especialmente idiosincrásicos.[51] El mundo ficcional y el estilo del texto parecen ofrecer gran resistencia a las modificaciones, transformaciones y distorsiones. Para nuestros fines, sin embargo, el principal valor de estos dos conceptos es la posibilidad de establecer alguna correlación entre el mundo ficcional y el estilo literario. En consecuencia, el problema de la identidad del texto literario puede situarse y discutirse en el marco de una teoría semántica empírica unificada como la antes postulada (p. 39). Un aspecto de fondo de mi argumeuto es el apunte de algunas sugerencias especificas para el desarrollo de dicho marco teórico, aunque necesariamente dichas sugerencias serán relativameute breves y sesgadas.

---

[51] Esta situación justifica la sospecha de Booth de que «la mayoría de los lectores leen casi siempre de forma idéntica la mayor parte de la mayoría de las obras» (Booth 1976, 412). Esta sospecha parece amparada en investigaciones empíricas preliminares de interpretaciones de los lectores, las cuales indican que la gama de variedad individual es restringida: «leer y responder a poemas no es una experiencia completamente idiosincrásica y subjetiva ... puede haber un acuerdo sustancial sobre temas de estructura y significado» (Fairley 1979, 349).

A través del texto, o mediante el texto, se construye un mundo ficcional al que nos referimos o del que hablamos del mismo modo que lo hacemos sobre el mundo real. Aunque quisiera evitar sumergirme en inconcluyentes controversias ontológicas, debo expresar mi creencia de que una teoría de la literatura *ficcional* sólo será posible si se hace una distinción fundamental entre los mundos semióticos construidos por los textos (y por otros sistemas semióticos) y el mundo real existente independiente de cualquier texto.

La prueba empírica de la formación del mundo ficcional es la posibilidad de evaluación de la verdad de las afirmaciones que describen dicho mundo. Este procedimiento ha sido bien explorado en las teorías semióticas y lógicas de la ficcionalidad. De ese modo, por ejemplo, Woods habla de la susceptibilidad de apostar sobre afirmaciones acerca de mundos ficcionales: ganaríamos una apuesta con la afirmación «Sherlock Holmes vivía en Baker Street», mientras que perderíamos si apostáramos que «Sherlock Holmes vivía en Berzy Street» (Woods 1974, 13). Las afirmaciones con un valor de verdad positivo describen los constituyentes, la forma, la extensión, etc. del mundo ficcional correspondiente a un texto ficcional. El procedimiento de evaluación de verdad hace posible la decisión sobre lo que existe o no en un mundo ficcional.

La evaluación de la verdad de las afirmaciones sobre mundos ficcionales es un procedimiento de interpretación semántica textual. Es un *modelo* de procedimiento interpretativo, y su estudio conduce a la formulación de tesis de importancia general para la teoría de la interpretación. Permítaseme recoger cuatro de estas tesis:

1. Pueden asignarse valores de verdad a las afirmaciones sobre un mundo ficcional sólo cuando ya se disponga del mundo, es decir, cuando el texto lo haya construido. Las afirmaciones *sobre* mundos ficcionales deben distinguirse de forma estricta de las frases del texto original *que constituyen* el mundo: mientras que las anteriores permiten la valoración de verdad, no lo hacen así las segundas. Respecto a las frases del texto original, las afirmaciones sobre los mundos ficcionales representan una *paráfrasis*.[52] Así, por ejemplo, la afirmación «Emma Bovary se suicidó» es

[52] Para hacer más explícita la distinción entre las frases del texto original y las afirmaciones parafrásticas Pavel llama a las últimas frases «de sustitución» («*ersatz*», 1976).

una paráfrasis de un segmento del texto de Flaubert que ejecuta la construcción de dicho acontecimiento. Flaubert es el autor del texto original, y un intérprete es el autor de la paráfrasis. No tiene sentido preguntarse si Flaubert está en lo cierto, si contaba la verdad o mentía: mediante su texto construyó un mundo que no existía antes. Por lo tanto es posible, e incluso necesario, preguntar si la paráfrasis del interpretante es verdadera o falsa, es decir, si el mundo que el intérprete *reconstruye* corresponde al mundo que el texto *ha construido.*

Una consideración específica de la evaluación de la verdad de la paráfrasis nos ofrece una primera tesis general sobre la interpretación: *La interpretación requiere parafrasear el texto original; es posible desarrollar procedimientos de evaluación específicos que permitan medir la correspondencia entre el texto original y la paráfrasis.*

2. Si afirmamos que es posible asignar valores de verdad a las afirmaciones sobre el mundo ficcional, tenemos que facilitar un criterio de evaluación de verdad. Obviamente, sólo hay un criterio disponible, que es el recurso al mismo texto. Si queremos saber qué es falso o verdadero acerca del mundo real debemos inspeccionar ese mundo. Si queremos saber qué es falso o verdadero sobre un mundo ficcional, debemos inspeccionar el texto que ha construido ese mundo.[53] De forma específica debemos descubrir qué frases del texto han sido autenticadas, es decir, poseen la fuerza performativa de construir hechos del mundo ficcional. La autenticación es el origen y la explicación de la existencia ficcional. Es un procedimiento puramente textual, un componente de la estructura semántica del texto, y representa la más poderosa restricción semántica impuesta por el texto al mundo. Mediante el procedimiento de autenticación, el texto da forma y domina su mundo.[54]

El descubrimiento de la autenticación como base de la evaluación de verdad nos lleva a nuestra segunda tesis sobre la interpretación: *La inspección del texto, y especialmente la de su estructura semántica, es el criterio necesario para la validez de la interpretación.*[55]

---

[53] Se ha observado acertadamente que la «certeza absoluta» sobre los hechos ficcionales «nunca se alcanza completamente en la narrativa no ficcional», como hace Ryan.

[54] Para una detallada discusión de la teoría de la autenticación, véase *Doležel* 1980a.

[55] No puede negarse que haya un autor detrás de cada texto, pero es dudoso o tautológico afirmar que las intenciones del autor proporcionen el criterio de validez de la

3. Aunque indiquemos que la forma del mundo ficcional viene determinada por el conjunto de frases autenticadas del texto literario, no quiere esto decir que sean las frases explícitas las únicas que participan de la construcción de mundo. El mundo ficcional se construye no sólo mediante los componentes explícitos (manifiestos) del texto, sino también (y a veces de forma significativa) por sus constituyentes semánticos implícitos. Un texto literario es la totalidad de los significados manifiestos (es decir, explícitamente expresados) y derivados (implícitos). En correspondencia, el mundo ficcional es una estructura que incorpora ambos ámbitos, los construidos explícitamente y los construidos por implicación. En algunos casos particulares la oposición entre ambos ámbitos se convierte en el rasgo dominante de la estructura del mundo. Tal es el caso de las novelas de Kafka, en las que los dominios implícitos del tribunal (en *El proceso*) y del castillo (en *El castillo)* funcionan como agujeros negros, inaccesibles, misteriosos, pero muy poderosos.

La semántica contemporánea del texto ha enriquecido nuestra comprensión del significado implícito, especialmente en las teorías de las presuposiciones (para un resumen véase Lyons 1977, II, 592-606), el «sobreentendido» (Ducrot 1972), la implicatura pragmática (Grice 1975), etc. La moderna semántica del texto ha puesto fin a las averiguaciones arbitrarias sobre el significado implícito de los textos literarios al postular: (a) que cada significado se facilita mediante señales específicas dadas en el texto manifiesto (menciones indirectas, alusiones, elipsis, etc.); (b) que la inferencia del significado implícito a partir del explícito se rige por una serie de procedimientos especificables. Puesto que la inferencia del significado implícito está ligada al explícito, el texto mantiene el control sobre su mundo, aunque permita que por implicación se construyan dominios de mundos específicos.

Esta reflexión nos lleva a la tercera tesis sobre la interpretación: *El significado del texto es la totalidad de componentes explícitos e implícitos: el significado implícito no se supone, sino que deriva de procedimientos inferenciales controlados desde el significado de los componentes textuales explícitos.*

4. Aunque permitamos que los componentes implícitos del texto participen en la construcción del mundo ficcional, descubriremos que sólo

---

interpretación. El autor no comunica como persona física, sino más bien como constructor de un mundo ficcional y como fuente idiosincrásica de un estilo literario.

puede decidirse sobre algunas de las posibles afirmaciones acerca de los mundos ficcionales, mientras que en otros será necesariamente imposible decidir sobre ellos.· Podemos responder a la pregunta sobre si Emma Bovary murió por suicidio o por muerte natural, mientras que no podemos decidir si tenía una marca de nacimiento en su hombro izquierdo y, de hecho, no tiene sentido.[56] Los enormes huecos en el valor de verdad que se descubren fácilmente en cualquier descripción de los mundos ficcionales llevan a la conclusión de que los mundos de ficción son por necesidad *incompletos*. El ser incompletos podría ser la propiedad esencial que diferencia los mundos ficcionales del mundo real (Heintz 1979, 94).[57]

Si el ser incompletos es una propiedad necesaria de los mundos ficcionales, los huecos son componentes esenciales de su estructura individual: el mundo ficcional se circunscribe tanto por sus espacios vacíos como por sus áreas pobladas. La tarea de la semántica literaria es la localización de los dominios vacíos, y la determinación de su función en la estructura global del mundo ficcional.[58] La interpretación literaria que postula «rellenar» los huecos es un procedimiento reductivo, puesto que transforma los variados mundos de ficción incompletos en una estructura uniforme del mundo completo (carnapiano).[59]

La necesidad de los mundos ficcionales de ser incompletos nos lleva a nuestra última tesis sobre la interpretación: *Los procedimientos de interpretación semántica deberían revelar las localizaciones específicas y las funciones de los huecos en la estructura global de los mundos ficcionales, antes que reducir la variedad de las estructuras de mundo incompletas en una estructura uniforme de un mundo completo.*

---

[56] Estoy modificando un ejemplo dado en un estudio sobre este problema (Heintz 1979).

[57] Los mundos de ficción comparten esta cualidad de ser incompletos con los mundos de los sueños (Parsons 1980, 209).

[58] Para una breve demostración de este tipo de análisis, véase Dolezel 1980b.

[59] Si se entienden los espacios vacíos de Iser (incluyendo los vínculos ausentes) como «lo implícito» que ha de ser «traído a la luz» (Iser 1978, 169), entonces serán comprendidos por lo apuntado en nuestra tesis tercera, pues el rellenado por implicación no destruye el ser incompleto del mundo ficcional. Tenemos que resaltar, sin embargo, que los dominios construidos por implicación son de un carácter semántico diferente del de aquellos construidos por el texto explícito.

He afirmado al principio que la identidad del texto literario es problemática por la posible pluralidad de las interpretaciones de los lectores. La investigación de un procedimiento interpretativo específico, es decir, de evaluación de la verdad de las afirmaciones sobre los mundos ficcionales ha llevado al esbozo de una teoría de la interpretación que preserva la identidad individual del texto literario.[60] Debe resaltarse que esta teoría no se sugiere con el fin de acabar con los conflictos entre interpretaciones: no es una receta para interpretaciones únicas, definidas, «correctas» con exclusividad.[61] Su principal aspiración es la de cualquier reflexión epistemológica, como es formular una serie de suposiciones explícitas, de forma que sea posible la crítica racional de la teoría. No tengo ninguna duda de que el conflicto de las interpretaciones no puede resolverse mediante la ponderación de interpretaciones particulares, sino por el examen de los principios interpretativos subyacentes.[62]

ESTILO LITERARIO

Es difícil establecer con rigor el concepto de estilo en general, y del estilo literario en particular. Sin embargo, ha sido un concepto provechoso en los estudios literarios, y en otros, dado que expresa la intuición de cierta especificidad o individualidad organizada, regulada y consistente. Estaría tentado a definir el estilo literario en términos a primera vista casi

---

[60] De hecho podemos observar como el problema específico de la evaluación de la verdad se funde con el problema general de la interpretación de las tesis 3 y 4.

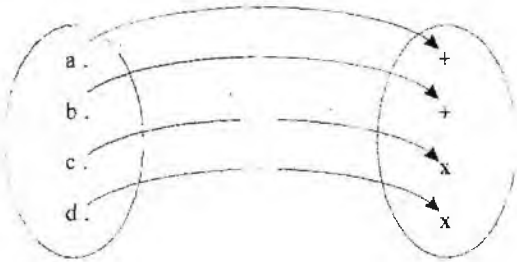
[61] Incluso si tuviéramos una teoría de la interpretación aceptada generalmente, las interpretaciones concretas serían imposibles en los casos más interesantes, los de los textos polisémicos o ambiguos. Mientras que el proceso de desambiguación de ciertos textos es posible, existen textos (o quizás géneros enteros) que no pueden desambiguarse en significados exclusivos o alternativos, todo lo más en varios significados complementarios coexistentes (véase Eco, 1980).

[62] Aquellos que practican la interpretación no como una tarea cognitiva sino poética, como una extensión del poder constructivo de la literatura, considerarán innecesaria la formulación de una teoría explícita de la interpretación: el texto poético se interpreta escribiendo otro texto poético. No cabe duda de que la interpretación poética podría ofrecer interesantes percepciones del significado de los textos literarios, pero debemos recordar que dichas percepciones se obtienen de forma puramente accidental. El propósito de una teoría de la interpretación es evitar el azar en el descubrimiento.

contradictorios: *El estilo literario es una serie de regularidades globales de textura*[63] *que determinan de forma conjunta la idiosincrasia del texto literario.* Según esta definición el estilo no aparece como una azarosa colección de rasgos locales y aislados, sino como una fundamental fuerza organizadora que opera en el texto.

La regularidad global de la textura (que ha distinguirse de un patrón local) opera en todo el texto y, por lo tanto, puede describirse en cualquier muestra textual suficientemente representativa.[64] La regularidad de la textura *semántica* global puede expresarse en términos de la función intensional, que es la combinación de elementos del mundo ficcional con expresiones (mecanismos) de la textura. En otras palabras, la *función intensional* actúa desde los mundos ficcionales hacia las texturas. Como tal, el concepto proporciona una base común para nuestra teoría de la identidad textual: une el mundo ficcional de un texto con los rasgos característicos de su estilo literario.[65]

ESQUEMA 10. Función intensional de dos valores



+ nombre propio x descripción determinada

[63] Se utiliza aquí textura en un sentido técnico que designa las palabras explícitas del texto original junto con su componente implícito.

[64] No trataré sobre el hecho de que existan textos heterogéneos desde el punto de vista estilístico. En ese caso las regularidades globales solo operan en segmentos del texto diferenciados.

[65] La base teórica del concepto de «función intensional» se explica en Doležel 1979.

Permítaseme primero demostrar, en aras de la claridad, la operación de la función intensional más sencilla, la de dos valores (véase esquema 1). El mundo ficcional se representa por la serie de individuos (agentes), que se distinguen extensionalmente unos de otros (por ejemplo, mediante letras del alfabeto en minúscula), pero no son nombrados por expresiones del lenguaje natural. Se asume que el proceso de denomiuación consiste en asignar a cada individuo del mundo ficcional o un nombre propio (como *Odiseo)*, o una descripción determinada (como *el rey de Ítaca*, o *el héroe del poema homérico «La Odisea»*).[66] Si la asignación de dos clases de nombres se realiza de forma regular y consistente a lo largo del texto, podremos decir que en el texto opera una función intensional de denominación de dos valores. Tal es el caso del *Robinson Crusoe* de Defoe: se asignan nombres propios a tres individuos de ese mundo - *Robinson, Xuri y Viernes* - mientras que otros agentes son nombrados únicamente con descripciones determinadas: mi *padre, el capitán portugués, la viuda del capitán inglés, el padre de Viernes*, etc.

El lenguaje natural ofrece más de dos modos alternativos de nombrar a los individuos, o, por decirlo de forma más clara, pueden distinguirse varias subcategorías estilísticamente diferentes dentro de las categorías básicas de los nombres propios y las descripciones determinadas. Así, por ejemplo, se produce un efecto estilístico suficientemente significativo si llamamos a alguien por su apellido o por sn nombre de pila. Puesto que el repertorio de categorías alternativas de denominación tiene más de dos posibilidades, puede esperarse que operen en los textos literarios funciones intensionales de denominación de más valores.

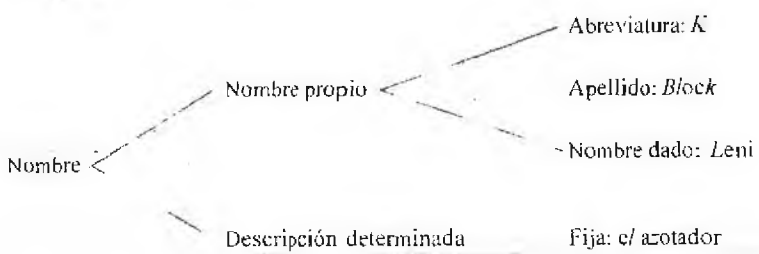
Con el fin de demostrar el modo en que un texto literario revela su identidad individual en una función intensional compleja, examinaré a continuación las regularidades de la denominación en la obra de Kafka *El proceso*. Esta novela, como toda la obra de Kafka se ha mostrado como un auténtico reto a la interpretación desde su publicación póstuma.[67] Por

[66] La diferencia intensional (es decir, la diferencia de sentido) entre los nombres propios y las descripciones determinadas ha sido demostrada por Linsky: «dos términos singulares co-referenciales no pueden ser idénticos en sentido si uno es un designador rígido [en el caso de los nombres propios], y no lo es el otro [la descripción determinada]» (Linsky 1977, 68).

[67] Existen útiles revisiones de la crítica sobre Kafka en Beicken 1974 y Binden 1979.

desgracia *El proceso* ha corrido una suerte semejante a la de muchas obras de la literatura moderna, al ser sometida de forma casi exclusiva a un modo de interpretación ideológico (cf. Politzer 1965). Los intérpretes no han hecho sino descubrir (o redescubrir) en el texto sus propios sistemas de pensamiento, y el estudio de las regularidades estilísticas del texto se opone directamente a estos modos de interpretación que se sirven a si mismos.

ESQUEMA 11. *Categorías de denominación en El proceso*



Lo primero que se observa en la textura de *El proceso* es el hecho de que la asignación de varias categorías de nombres a los distintos agentes se realiza con una sorprendente consistencia y exclusividad: opera una clara función intensional de designación en el texto de Kafka.[68] La función intensional hace su selección entre una serie de categorías alternativas de nombres, especificadas en el esqnema 2. Me fijaré en tres aspectos fundamentales del estilo literario del texto, que se generan por la función intensional de la denominación:

1. La jerarquía y relaciones de los agentes en el «grupo privado». Resulta evidente que el protagonista de la novela resulta individualizado frente al resto de los agentes por su exclusivo nombre propio, con una

[68] El estudio del sistema de denominación (en términos de función intensional) representa una ruptura radical con los acercamientos habituales a los nombres en las obras de Kafka. Los nombres propios se estudian de forma aislada, y bajo la hipótesis de que representan criptogramas que han de descifrarse. Se supone que se «ocultan» en dichos criptogramas los nombres del mismo Kafka y de las personas importantes en su vida. El estudio de Rajec (1977) de estos estudios demuestra claramente lo arbitrario y estéril de este «método».

abreviatura: *Josef K., K., o señor K.* Con este «apellido» nada estándar Kafka sigue una tradición literaria venerable. Los críticos han intentado buscar una interpretación de su nombre de forma aislada. Aunque podríamos seguir esta vena - sugiriendo, por ejemplo, que la abreviatura hace del protagonista una figura (ficcional) puramente literaria - la función del nombre que se revela en el conjunto del sistema de denominación es mucho más significativo. Mediante su nombre único, el protagonista forma una clase de un solo miembro, diferenciado y aislado frente a todos los demás individuos del mundo ficcional.

Al mismo tiempo, la función intensional de la denominación conduce a la formación de una clase de agentes que son nombrados por nombres propios estándar. Mirada de forma más cercana, esta clase se puede interpretar como el *grupo privado* del protagonista: sus miembros entran en relaciones claramente especificadas con el héroe en la búsqueda y el conflicto solitario de éste. Un conjunto de personajes masculinos, nombrados de forma consistente y exclusiva por un único apellido - *Huld, Tittorelli, Block* - actúan como los «ayudantes» o «acusadores» de K. De esa forma, se ven implicados en el intento del héroe de penetrar en el inaccesible mundo de la Corte. Al mismo tiempo, *Block,* un apellido estándar de un defensor, no hace sino apoyar el hecho de que la abreviatura de K. es un signo de su excepcionalidad dentro del conjunto de los acusados.

Puede observarse una interesante división en el conjunto de personajes femeninos que pertenecen al grupo privado del héroe. Las queridas de K. no tienen apellidos, sino sólo nombres de pila: *Elsa, Leni.*[69] En contraste, la mujer inaccesible se nombra consistentemente mediante una forma cortés del apellido: *Fraülein Bürstner (* señora Bürstner). Es interesante hacer notar que en el momento de mayor intimidad (al final del capítulo 1), Josef K. quiere llamar a Fraülein Bürstner por su nombre de pila, pero se da cuenta de qne no lo sabe. Esta ausencia de nombre de pila no resulta menos significativa para la interpretación semántica de la novela que el educado apellido con el que se conoce de forma consistente y exclusiva a la remota mujer fatal.[70]

---

[69] La denominación de las amantes de K. tiene una motivación «realista», como observó Jaffe (1967, 94): los intereses eróticos de K. se dirigen a mujeres de clases bajas.

[70] Esta falta de nombre de pila ilustra bien el ser incompletos de los mundos ficcionales, aspecto afirmado en la tesis 4. Fraülein Bürstner habita un mundo en el que los individuos podrían carecer de nombres de pila. No hay base para la inferencia y, por lo

2. El espacio de las instituciones. Se construyen dos instituciones sociales en *El proceso:* el banco y el tribunal. A pesar de sus oposiciones semánticas fundamentales - el palacio de justicia es un mundo invisible con un funcionamiento azaroso, irracional, mientras que el banco es un mundo visible con un funcionamiento muy racional y eficiente - ambas instituciones están relacionadas en el nivel de la textura: sus agentes son designados de forma consistente y exclusiva mediante descripciones fijas (permanentes). *Der Direktor* (el director), *der Direktor-Stellvertreter* (el director suplente), *der Diener* (el sirviente), y así con los demás miembros de la jerarquía del banco. El conjunto de representantes del palacio de justicia, también designados por descripciones definidas, es mucho mayor: *der Aufseher* (el supervisor), *der Untersuchungerichter* (el juez instructor), *der Gerichtsdiener* (el asistente del juzgado), *der Prügler* (el azotador), *der Richter* (el juez), *der dritte Richter* (el tercer juez), *der Gefängnisskaplan* (el capellán de la prisión), etc. La designación de *der Angeklagte* (el acusado), que puede funcionar como descripción definida, se relaciona con este modo de nombrar: se utiliza con varios personajes secundarios, pero en el caso de Josef K. y Block sirve también como nombre secundario para personajes principales.

Desde el punto de vista semántico, los aspectos negativos y positivos de la designación mediante descripciones definidas estables son significativos: por el lado negativo, se niega a los agentes del banco y del juzgado un modo estándar de nombrarlos, un nombre propio, pero es positivo que la descripción definida estable designe la función o posición del agente dentro de la jerarquía de su organización. Se presenta a los agentes como papeles institucionales antes que como individuos privados: su identidad individual ha sido absorbida por su función institucional.

Como puede verse, la función intensional de designación contribuye de forma sustancial a la estructuración del mundo ficcional de *El proceso*. En particular, refuerza la división del mundo entre dos ámbitos, el privado y el público (institucional). En el ámbito privado se designa a los agentes con nombres propios convencionales, típicos de los individuos humanos. Que el protagonista tenga exclusivamente un nombre no convencional (una abreviatura) expresa la unicidad de este personaje. En el ámbito de lo público los agentes, designados por sus puestos y responsabilidades en la jerarquía institucional, se muestran como funciones

---

tanto, su nombre propio no puede derivarse de nada (es decir, no puede rellenarse).

carentes de genuina individualidad. Al mismo tiempo, se produce la asociación de los agentes del banco con los del juzgado gracias al modo de nombrarlos, deshaciendo así el profundo contraste semántico entre ambas instituciones: aparecen ahora como dos modos opuestos de una actividad, de la misma actividad, la actividad social institucionalizada alienada de los individuos privados e impuesta a ellos.

Dos detalles menores confirman esta descripción de las divisiones y asociaciones semánticas generadas por la función intensional de designación: entre los empleados del banco, tres insignificantes trabajadores reciben nombres de pila: *Rabendsteiner, Kullich, Kaminer*. En el juzgado, los guardianes de José K. también son conocidos por sus nombres de pila, *Franz y Willem*. Este modo de designación se corresponde con la relación que estos personajes asumen respecto al protagonista: son arrastrados al grupo privado del héroe, siguiéndole no sólo en sus «funciones», sino en su interés «humano». El caso del protagonista mismo es más significativo en este sentido. Como ciudadano privado se le llama *José K.*, mientras que en sus papeles institucionales recibe descripciones fijas: es *Herr Prokurist* (el asesor) en el sistema del banco, y *der Angeklagte* (el acusado) en la jerarquía del juzgado. Así, este conjunto formado por un solo miembro representado por el protagonista es una intersección de los tres ámbitos del mundo ficcional de *El proceso*, es decir, el ámbito privado y los dos institucionales. La posición central de *Josef K.*, alias *Herr Prokurist*, alias *der Angeklagte* en la estructura del mundo ficcional y en la historia de *El proceso* se ve confirmada por el estilo del texto.

3. Los ejecutores sospechosos. Resulta sorprendente descubrir que los dos señores que aparecen en el último capítulo de *El proceso* para matar a José K. no son nombrados según la función intensional que rige la asignación de nombres en este texto. Si el juzgado tiene sus *jueces, magistrados, azotadores, guardianes, y capellanes de prisión*, cabría esperar que tuviera también sus *ejecutores* convenientemente asignados y designados. Sin embargo, los nombres de los dos señores del capítulo 10 pertenecen al incierto modo de las descripciones inestables. En el texto del narrador se les designa como *zwei Herren* (dos señores), *die Nerren* (los señores), y *seine Begleiter* (sus compañeros); en el monólogo interior de K., ellos aparecen como *alte untergeordnete Schauspieler* (viejos actores menores), *vielleicht ... Tenöre* (quizás ... tenores). (K. incluso pregunta a uno de ellos en qué teatro actúan.)

Podría explicarse que esta ausencia del modo de designación

habitual es excepcional, si se estableciera claramente en el texto que los señores son representantes del juzgado. Sin embargo, a diferencia de los guardianes del capítulo I, estos señores no afirman estar actuando de acuerdo con una comisión *(Auftrag)*, sólo hacen un gesto silencioso, en respuesta a una pregunta bastante indefinida de K.. La asociación de estos agentes con el tribunal no se expresa ni explícitamente ni mediante el indicador semántico de la designación. Por lo tanto, el texto nos fuerza a reconocer que la identidad de los asesinos de K es incierta ¿Deberíamos suponer que no están en absoluto relacionados con el tribunal? ¿Podríamos interpretar la «ejecución» de K. como un acontecimiento no «ordenado» por el tribunal? Una respuesta afirmativa a esta pregunta nos llevaría a una nueva vía en la interpretación semántica de *El proceso: si* no puede relacionarse la ejecución de K. con el tribunal se trata de un acontecimiento inmotivado, ocasional, que deriva de otra fuente desconocida. Un giro como éste en la línea de la historia indicaría que Kafka no escribió *El proceso, y* no sólo el último capítulo, como una parodia de sí mismo, más concretamente como una parodia de las reglas que rigen su mundo ficcional. Sabemos que las decisiones y actos del tribunal son puramente azarosas y arbitrarias: en consecuencia cualquier acontecimiento azaroso y arbitrario será interpretado como procedente de la autoridad del tribunal, en tanto no se especifiquen sus orígenes. Ésta ha sido la interpretación de los sucesos finales de la tragedia de K., y no se ha cuestionado. Nuestra investigación de los modos de designación en la textura de la novela sugiere que esta interpretación dista mucho de ser tan evidente. Nos encontramos con un hecho textual que nos obliga a contemplar una nueva hipótesis interpretativa: en el mundo ficcional de Kafka existe un azar no institucionalizado, de nivel superior, absoluto, representado por agentes «por cuenta propia». Un análisis estilístico sistemático del texto revela su potencial: es un reto a las interpretaciones habituales que ofrecen los lectores y los críticos.

Este estudio postula que un mundo ficcional circunscrito y un estilo idiosincrásico representan las mejores garantías de identidad individual del texto literario. En el curso de nuestra discusión se ha manifestado que los dos pilares de la identidad del texto no son rasgos seleccionados de forma fortuita. Antes bien, están relacionados teóricamente por el concepto de la función intensional, una función que proyecta el mundo ficcional en una textura específica. Además, resulta claro que el problema de la identidad individual del texto literario debe afrontarse en asociación íntima con el problema de la interpretación semántica, debido al hecho de que la

identidad del texto literario está amenazada por la pluralidad de posibles interpretaciones de los lectores. El desarrollo del concepto de mundo ficcional ha llevado a la formulación de cuatro tesis generales sobre la interpretación. La investigación del estilo literario de un texto concreto *(El proceso* de Kafka) ha demostrado la validez de nuestra tesis segunda, la más importante, sobre la interpretación: el análisis del texto es la única vía fiable de acceso a interpretaciones semánticas verificables. Mediante el análisis del texto de Kafka en relación con las regularidades de la designación hemos descubierto ciertos patrones básicos de su organización semántica, justificando una interpretación concreta. Aún más, una desviación extraña de la regularidad nos ha forzado a reconsiderar la interpretación estándar, y proponer una nueva hipótesis interpretativa.

El método esencial de la semántica literaria consiste en la atención meticulosa al texto, sin descartar detalles por insignificantes, como solía hacerse en la hermenéutica clásica. La autoridad del texto no puede sustituirse por fantasmales intenciones de los autores o por fantasmales lecturas de los lectores o las «comunidades interpretativas.» El texto literario revelará sus secretos a aquellos que desean escucharle con atención concentrada y dedicada modestia.

II

TEORÍA DE LA FICCIÓN

6

REFERENCIA FICCIONAL: MÍMESIS Y MUNDOS POSIBLES.

En una sala de profesores («Combination Room») del Corpus Christi College de Cambridge cuelga el retrato oficial del «director» del centro.[71] Tras cada cena oficial, el director conduce a sus invitados a dicha sala de profesores y toma asiento a la cabeza de una larga mesa. Da la casualidad que su retrato está situado justo encima de su cabeza. Gracias a esta disposición los invitados pueden observar una yuxtaposición de una representación artística con su objeto. Se les ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la *mímesis*, sobre principios y modos en que el arte imita/representa la realidad. He usado esta oportunidad para urdir una teoría de la mímesis resumida en tres tesis:[72]

1. El objeto representado es primario, y la representación secundaria. El retrato deriva de su prototipo. Si no hubiera director no habría retrato del director. Sin embargo, no es cierto el reverso de este condicional: el director podría existir sin ser representado. Un director sin retrato sería bastante extraño en Cambridge, pero esta circunstancia no privaría al director de su existencia. Una visión idealista en la filosofía de la representación afirma que los objetos derivan de sus representaciones, o

[71] Aunque en el fondo indiferente para la argumentación, conviene precisar algún detalle sobre la peculiar organización de las instituciones universitarias de Oxford y Cambridge: lo que he llamado «director» (en inglés «Master») es una figura semi-honorífica, elegida normalmente entre reputados antiguos alumnos del centro, que ostenta la representación oficial de cada uno de los numerosos «colleges» que forman estas dos universidades. La denominación «Combination Room» para una de las salas de profesores es también peculiar, pero en este caso sólo de Cambridge, pues el nombre habitual es el de «(Senior) Common Room» (N. de T.).

[72] A lo largo de su extensa historia el concepto de *mímesis* ha sufrido numerosas reinterpretaciones semánticas: para una lúcida presentación de este desarrollo, véase Sparlosu ed., 1984. Ricoeur ha ofrecido un análisis del concepto tomado en su sentido más amplio de «actividad mimética» (Ricoeur 1983, 76-129. Véase el capítulo 5 de este volumen).

son construidos por ellas.[73] Esta afirmación me parece completamente en contra de la intuición. Para crear un Dorian Gray, un individuo cuya existencia depende de su representación, las modalidades del mundo natural deben ser violadas. En la ontología realista enunciada por nuestra primera tesis sobre la mímesis el director sentado en la silla es un hombre real, y su representación en el retrato es ficcional. En este marco de referencia la diferencia entre el objeto y su representación mimética se corresponde con la oposición entre la realidad y la ficción. Debemos resaltar, sin embargo, que la oposición sólo se aplica para el director y la figura del cuadro. El cuadro mismo es un objeto real que cuelga sobre la cabeza de un director real, y tanto la obra de arte como el objeto representado son entidades del mundo real.[74]

2. Existe una correspondencia de uno a uno entre el objeto y su representación. Ambos son entidades particulares en sentido filosófico, individualizadas, identificables, únicas (Strawson 1959). No hay otro director del Corpus Christi College de Cambridge en todo el mundo y, presumiblemente, en todo el universo. No hay otro retrato del director idéntico al retrato que preside la mesa de la sala de profesores. Ciertamente, podrían pintarse muchos retratos del director, pero serían objetos distintos, distintos objetos particulares.[75]

3. Existe una semejanza necesaria entre el objeto y su representación mimética. La pintura será aceptada como retrato del director si podemos reconocer sus rasgos en la figura de ficción. Debe concebirse la relación de semejanza mimética de forma suficientemente amplia, para que se permitan diferencias de estilos, técnicas, géneros, etc. Sin embargo, si se

---

[73] La formulación más elegante, pero también la más rígida de esta visión es la propuesta por Goodman: «Podemos tener palabras sin un mundo, pero no mundos sin palabras u otros símbolos» (Goodman 1978, 6). Este «constructivismo», basado en la fusión de «mundo» con «modelo de mundo» (o «versión del mundo»), tiene que aceptar la consecuencia no plausible de que la distinción entre la realidad y la ficción es una mera convención (cf. Schmidt 1984, 263 y ss.). El argumento lógico contra este «idealismo semiótico» es expresado convincentemente por Savan (1983).

[74] La fenomenología de la ficcionalidad de Martínez-Bonati cuestiona radicalmente la realidad de los textos ficcionales (Martínez-Bonati 1981, 79, 84, 158). No está claro como esta visión justificaría la realidad de la pintura de la sala de profesores.

[75] La posibilidad de reproducir pinturas y otras representaciones artísticas, que ha exasperado a algunos filósofos, es irrelevante para la individuación del retrato.

ignorara completamente el requisito de semejanza la pintura no sería aceptada como retrato del director y, en caso extremo, perdería el carácter de representación mimética.

La teoría de la sala de profesores formula los aspectos generales de la relación mimética entre los objetos y sus representaciones artísticas. El punto esencial de la teoría puede expresarse en forma de una función, que llamaremos *función mimética*: un particular ficcional P_F representa a un particular real P_R. La función se aplica perfectamente en aquellas situaciones en las que P_F y P_R están copresentes, y puede extenderse a aquellos casos en los que P_F y P_R, aunque no yuxtapuestos, pueden sin embargo ser confrontados. Mientras sea posible asignar un objeto particular real a la representación ficcional, la mímesis será la semántica adecuada de la ficcionalidad. La prueba de la teoría mimética es la existencia de objetos reales de representación. Si hay obras de arte para las que no se encuentran prototipos particulares reales, la teoría mimética será falseada, y podemos entender ahora que la teoría mimética y la autoridad de la crítica mimética dependen del éxito de esta busca.

Citaré a continuación informaciones sobre tres descubrimientos recientes:

a) El historiador británico Geoffrey Ashe publicó un libro titulado *El descubrimiento del rey Arturo* (1984), en el que afirma que ha identificado el prototipo histórico del rey legendario en un «rey alto» de los bretones del siglo V, llamado Riothamus.

b) En *Robin Hood. Una investigación histórica* (1985) el historiador legal John G. Bellamy continúa los prolongados esfuerzos por aprehender al famoso forajido, y confirma una hipótesis del siglo XIX según la cual el prototipo de Robin Hood fue un ayuda de cámara de Eduardo II cuyo nombre era Robin Hode. También se identifican prototipos históricos de muchos otros personajes de la leyenda.

c) En enero de 1985, Albert Boime, catedrático de historia del arte en UCLA, presentó un estudio ante la reunión anual de la Sociedad Astronómica Americana eu el que defendía que el cielo nocturno del famoso cuadro «Noche estrellada» de Van Gogh se corresponde con hechos astronómicos del día 19 de junio de 1889), cuando se realizó la pintura (a las cuatro de la mañana, hora local, para ser precisos). El llamativo remolino de la pintura es identificado por el profesor Boime como un cometa. Esta es la única libertad que Van Gogh se tomó con su objeto de representación, pues no había un cometa en el cielo de Provenza durante aquella noche. El profesor Boime descubrió que el remolino deriva de

dibujos de cometas publicados en un número de 1881 de «Harper's Weekly», una revista que Van Gogh leía regularmente durante dicho período. Por lo tanto, el remolino de Van Gogh se explica como una representación mimética de segundo grado, una imitación de una pintura de un cometa.

Podríamos seguir informando sobre descubrimientos como éstos, pero los ejemplos ya dados deberían bastar para nuestro objeto, y satisfacen la función mimética: un personaje ficcional (legendario) es confrontado con un individuo real (histórico), y una escena pintada particular con un estado concreto de la naturaleza. Los ejemplos, si son hechos históricos, deben aceptarse como pruebas en favor de la teoría mimética, o más precisamente ésta es la clase de hechos históricos que la crítica mimética debe proporcionar.[76] La prueba verdadera de la teoría mimética se encuentra en aquellos casos en los que no conocemos el prototipo de una entidad ficcional, o, lo que es más importante, ni siquiera sabemos dónde buscarlo. ¿Dónde están los individuos reales representados por Hamlet, Julien Sorel, Raskolnikov? Evidentemente es absurdo afirmar que Raskolnikov es una representación de un joven real que vivió en San Petersburgo a mediados del siglo XIX. No hay busca histórica, por muy meticulosa que sea, que pudiera descubrir a tal individuo.

La imposibilidad de identificar un particular real tras toda representación ficcional ha forzado a la crítica mimética a un giro interpretativo: se dice que los *particulares* ficcionales representan *universales* reales - tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones históricas, posiciones ideológicas, etc. Con esto la función mimética se altera radicalmente: un particular ficcional P_F representa a un universal real U_R. Este desplazamiento interpretativo es característico de la traición más importante de la crítica mimética desde Aristóteles a Auerbach. Ofreceré tres ejemplos de esta clase de interpretación procedentes del libro de Auerbach *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (original en alemán, 1946; traducción inglesa de 1957):[77] «nos

[76] No introduciré el tema de si el descubrimiento de un prototipo real favorece o perjudica nuestra valoración de una obra de arte. Nuestro interés está en la mímesis como una teoría semántica (no estética) de la ficcionalidad.

[77] El texto de Auerbach es particularmente adecuado para nuestro objeto. Evitando de forma expresa cualquier reflexión teórica (véase el «Epílogo»), Auerbach realiza una práctica espontánea de crítica mimética.

enfrentamos con su aburrimiento [el aburrimiento de los invitados de la Mole en la obra *Rojo y negro* de Stendhal] con *un fenómeno político e ideológico del período de la Restauración*» (401; 456). «La novela [*Madame Bovary*] es la representación de una *existencia humana entera sin resultado*» (438; 488). «Hay pasajes en ella [la novela *Germinal* de Zola] que ... expresan con claridad y simpleza ejemplar, *la situación y despertar del cuarto estado*» (455; 512) (todas las cursivas son añadidas).

Si se toman los particulares ficcionales como representaciones de universales reales, la teoría mimética se convierte en un «lenguaje sin particulares» (Strawson), una semántica universalista. Nótese que el crítico auerbachiano realiza una doble operación: primero transcribe la realidad a categorías abstractas en términos de un sistema conceptual ideológico, sociológico, psicoanalítico, etc., y en segundo lugar confronta sus particulares ficcionales con las categorías postuladas en la transcripción. Para este crítico las ficciones son representaciones de una realidad *categorizada*.[78] Al ser reducidos a universales, los particulares ficcionales son suprimidos de la semántica ficcional. Un crítico auerbachiano interpretaría el retrato de la sala de profesores como una representación de, por ejemplo, un típico director de un «College» de Cambridge, o de un educador británico de éxito en el período del capitalismo tardío, o de un confiado «socialita» ocultando su miedo existencial, etc. El director desaparecerá de su retrato.

No es sorprendente que muchos críticos y teóricos estén insatisfechos con esta semántica. Lo que amamos, admiramos o gozamos en las representaciones artísticas son personas concretas ficcionales en situaciones espaciales y temporales específicas, unidos por relaciones peculiares, envueltos en frustraciones, aspiraciones y luchas únicas.[79] Sin negar la importancia de la semántica universalista para ciertos objetos de los estudios literarios generales y comparativos, debemos afirmar

---

[78] Puesto que la misma persona realiza tanto la categorización de la realidad como la confrontación de las entidades ficcionales no debería sorprendernos el alto porcentaje de éxito de las interpretaciones universalistas.

[79] Según Martínez-Bonati «un mundo de individuos» es «el ámbito fundamental de la narrativa». «El que el significado simbólico o la verdad general de lo que es representado pueda en alguna ocasión trascender este ámbito no debe oscurecer este fenómeno básico ... el don Quijote de Cervantes no es básicamente un tipo o un símbolo, sino un individuo» (Martínez-Bonati, op. cit., 24).

mundos posibles como interpretante de un modelo teórico establecido de modalidades lógicas (véase especialmente Kripke 1963). El sistema total lógico ha sido sucesivamente reinterpretado sobre la suposición de que «nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles» (Bradley y Swartz 1979, 2). Durante los años setenta se hicieron los primeros intentos de formular una moderna semántica de mundos posibles de la ficcionalidad (van Dijk 1974/75; Pavel 1975/76; Eco 1979; Doležel 1979).[82] En el 65 Simposio Nobel sobre «Mundos Posibles en las Artes y las Ciencias» (que tuvo lugar en la Academia Sueca en agosto de 1986 y que ha sido publicado, Allén 1989) los investigadores literarios se unieron por primera vez a los filósofos, científicos naturales, lingüistas y teóricos del arte en un intercambio interdisciplinar de los logros, perspectivas y problemas del marco de los mundos posibles. La semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles está obviamente asociada con una teoría de semántica general vital y avanzada. Debería resaltarse, sin embargo, que los problemas más pertinentes de las ficciones literarias no podrán ser resueltos por ninguna semántica general. Las ficciones literarias tienen características específicas por funcionar como artefactos culturales incorporados en los textos literarios. Por lo tanto, una teoría comprehensiva de la ficción literaria surgirá de una fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría textual (véase Doležel 1980a, 1985).

El presente estudio no aspira a una discusión exhaustiva de una semántica comprehensiva de la ficcionalidad, sino que busca demostrar, explícita o implícitamente, que la semántica de mundos posibles no sólo transciende las restricciones del modelo mimético, sino que también enriquece sustancialmente nuestra comprensión y valoración de las ficciones literarias. Por lo tanto me centraré en señalar aquellos aspectos de los mundos ficcionales más prominentes desde la perspectiva de los mundos posibles.

1. *La serie de mundos ficcionales es ilimitada.* Puesto que «lo posible es más amplio que lo real» (Russell 1937, 66), los mundos ficcionales no se restringen a las representaciones del mundo real (la realidad). Ciertamente Leibniz impuso una restricción a los mundos

[82] Me refiero a una semántica de mundos posibles de las ficciones literarias «moderna» porque se sugirió una versión «clásica» ya en el siglo XVIII (cf. Abrams 1953, 278 y ss.; Doležel 1990). Sin embargo, durante el dominio del modelo de un solo mundo este intento pionero fue completamente olvidado.

posibles, pero esta restricción es lógica más que ontológica: los mundos posibles deben estar libres de contradicciones internas. Los mundos que contienen o implican contradicciones son imposibles, no pueden pensarse, son «vacíos». Tendrá que hacerse una evaluación especial de la validez de la restricción de Leibniz respecto a los mundos ficcionales en vista del hecho de que la literatura y el arte modernos han creado mundos ficcionales que parecen imposibles en el sentido de Leibniz. En nuestro contexto no puede abordarse esta difícil tarea teórica, pero incluso si restringimos la serie de mundos ficcionales al universo de Leibniz, podemos afirmar que hemos obtenido una base teórica mucho más amplia que el marco de la mímesis de un solo mundo.[83]

2. *La serie de mundos ficcionales tiene una variedad máxima.* La diversificación de los mundos ficcionales es consecuencia de la multitud de «leyes» u «órdenes» características de los mundos posibles. Las leyes naturales son sólo un caso especial, válido en el mundo real y en sus afines «físicamente posibles» (véase Bradley y Swartz op. cit., 6). En el universo de Leibniz «los mundos pueden diferir del mundo real no sólo en número y cantidad [de sus constituyentes], sino en calidad. Otros mundos podrían tener otras leyes de movimiento ... Toda ley causal (aunque no la propia Causalidad) podría haber sido diferente» (Russell. op. cit., 68). El orden de mundo específico funciona como una prevención sobre lo que es admisible: sólo las entidades con dicha posibilidad, las que cumplen con su orden general, son admitidas en el mundo. De ese modo, la serie de todos los posibles se divide en «muchas combinaciones diferentes de componibles» (Leibniz 3: 572-576; Loemker 2: 1075 y ss.). Ahora podemos definir un mundo ficcional como una serie de particulares ficcionales componibles caracterizados por su propio «orden», una organización macroestructural específica. La estructura y especificidad son factores complementarios de la individuación del mundo. El universo ficcional no está restringido en el diseño global de sus cuerpos. Mientras que no se excluyen mundos ficcionales estructuralmente análogos al

[83] De hecho, podríamos objetar que el marco de los mundos posibles es tan amplio que su utilidad para el estudio de la literatura es escasa. Debemos tener en consideración, sin embargo, que sólo algunos conceptos semánticos formales requieren el recurso a «todos los mundos posibles». Para la mayoría de los problemas semánticos podemos circunscribirnos a una serie de mundos posibles relevantes (cf. Hintikka 1975, 83 y ss.). El universo no restringido de los mundos ficcionales puede estudiarse si nos concentramos en un selecto juego de mundos o en un mundo y sus alternos relevantes.

elección de minimizar o maximizar» el «inevitable estado incompleto de los mundos ficcionales»: él ha sugerido que las culturas y períodos con una «visión de mundo estable» tenderán a minimizar lo incompleto, mientras que los «períodos de transición y conflicto» tenderán a maximizarlo (Pavel 1983, 51 y ss.). Ryan (1984) ofrece una tipología triádica de mundos ficcionales sobre esta misma base: su propuesta es especialmente estimulante por demostrar cómo los tipos pueden ser generados por un *gradual vaciado* de los dominios del «modelo» del mundo completo.[86]

5. *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real.* La semántica de los mundos posibles es una legitimación de la soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real, aunque al mismo tiempo se reconoce la accesibilidad a los mundos ficcionales desde el mundo real. Este acceso requiere el cruce de la frontera entre mundos, un tránsito desde el espacio de las entidades reales hasta el de los posibles no actualizados. Según esta condición, el acceso físico es imposible: desde el mundo real se llega a los mundos ficcionales sólo a través de *canales semióticos*, por medio de procesamiento de información.

En el estadio genético del mundo ficcional, en su construcción por el autor, la información procedente del mundo real y sobre éste participa en el proceso formativo con la apropiación de modelos del mundo real, con la incorporación de la experiencia personal del autor, con la inserción de hechos «brutos» o «realemas» culturalmente conformados (Even-Zohar 1980), etc. En estos modos de procesamiento de la información el «material» del mundo real participa en la estructuración de los mundos ficcionales. Los investigadores literarios han estudiado con exhaustividad la participación de la realidad en la génesis de las ficciones. La semántica de mundos posibles debe resaltar que el «material» real sufre una sustancial transformación en la frontera del mundo, pues se «ficcionaliza», es decir, todas las entidades reales se convierten en posibles ficcionales, con todas las consecuencias necesarias ontológicas, lógicas, semánticas y estilísticas. Ya hemos advertido esta conversión en el caso específico de los personajes ficcionales: las personas del mundo real (históricas) entran en el mundo ficcional sólo en forma de alternos posibles.

---

[86] El mundo más completo de Ryan, el de la ficción realista, ha sido un reto y enigma para la semántica ficcional. Ahora empezamos a darnos cuenta de que su ser completo como la realidad no es más que una ilusión, «destinada precisamente a camuflar los huecos» (Dällenbach 1984, 201). Los mundos ficcionales realistas no difieren en clase de otros mundos ficcionales, sino en grado de saturación semántica.

En el estadio de la recepción, el mundo ficcional es reconstruido por los lectores reales durante el procesamiento de la información del texto ficcional. El lector reconstruye el mundo ficcional *elucidando* el significado explícito e implícito del texto. Dependiendo de su forma de leer, *extrapolará* los espacios vacíos[87] ya sea rellenándolos o integrándolos en la estructura del mundo. Finalmente, de acuerdo con el propósito de su lectura, el lector se apropia del mundo ficcional disolviéndolo en su propio mundo experiencial, o expande su mundo experiencial manteniendo el mundo ficcional como una experiencia alternativa posible.

La necesidad de la mediación semiótica en el acceso a los mundos ficcionales explica porqué la semántica ficcional debe resistir todos los intentos de «de-centrar», «alienar» o circunvalar el texto literario. Una teoría de la lectura que elimina el texto literario destruye el puente principal entre los lectores reales y el universo de las ficciones. El lector de dicha teoría, aislado en un autoprocesamiento narcisista, está condenado al modo más primitivo de existencia real, la existencia sin alternativas imaginarias posibles.

Conclusión: los filósofos de la ciencia nos han enseñado que una nueva teoría no sólo ha de trascender a su predecesora, sino que además debe proporcionar una explicación mejor del espacio original de la vieja teoría. Deberíamos, por lo tanto, indicar como la semántica de la ficcionalidad de mundos posibles resolvería el retrato de la sala de profesores. no negará que el director y su representación están vinculados por una relación de semejanza. Al mismo tiempo, sin embargo, reconocerá que el director y su retrato son particulares de mundos distintos. La relación de semejanza requiere una identificación a través de los mundos: la figura de la pintura es un alterno posible al director real. Habitando mundos distintos, el director real y el posible tiene historias totalmente distintas. El director real tiene su vida de ser humano real, con su historia *biológica*. La figura del retrato es lanzada al destino de un objeto semiótico, y lleva una historia de *recepción*. Aunque el director y su complementario ficcional se encontrarán a menudo en la sala de profesores, sus distintas trayectorias les llevarán cada vez más lejos uno de otro. Al mismo tiempo, sin embargo, la exención de la representación ficcional del tiempo biológico garantizará la permanencia del hombre real.

---

[87] Los términos «elucidación» y «extrapolación» son de Wolterstorff (op. cit., 125).

7

VERDAD Y AUTENTICIDAD EN NARRATIVA

El estudio del significado de los textos literarios, la semántica literaria, es una disciplina con una venerable tradición. Hemos observado recientemente intentos de enriquecer la semántica literaria con ideas y exploraciones desarrolladas en el marco de la semántica lógica y filosófica. Este desarrollo, que en mi opinión está llamado a convertirse en la tendencia más vital de la teoría literaria, fue inspirado por las excitantes perspectivas que se abrieron con el acercamiento entre la semántica textual y la lingüística por un lado, y la lógica y la filosofía del lenguaje por otro. Aunque han estado entre nosotros desde hace tiempo simposios como el de *Semántica del lenguaje natural* (publicado en 1972), son algo más recientes los primeros encuentros de los filósofos, lógicos y teóricos literarios sobre semántica formal y la literatura (*VS* 1978, No. 19/20; *Poetics* 8, No. 1/2, Abril 1979). Estas colecciones de artículos revelan con claridad el estado del intercambio, sus estímulos teóricos y sus posibles peligros:

1. La semántica filosófica (lógica) domina el diálogo. Por esta razón el problema de la ficcionalidad emerge como el problema central de la semántica literaria. Para los filósofos y los lógicos la distinción entre la realidad y la ficción, entre la verdad y la falsedad, entre la referencia y la falta de ella, es un problema teórico fundamental: cualquier sistema filosófico o lógico-semántico debe ofrecer una solución a este problema. Por supuesto el problema no es desconocido para la teoría literaria. Los críticos literarios no han dudado en usar los conceptos de ficcionalidad, de verdad en la literatura o sobre ella, de verdad respecto a la vida, etc., pero el nivel teórico del discurso crítico es bastante bajo en este terreno.[88] Siendo conscientes de esta debilidad teórica, los estudiosos de la literatura se han inclinado a aceptar formulaciones y posibles soluciones que los filósofos o los lógicos ofrecen sobre el problema de la ficcionalidad y la verdad en la literatura.

[88] Para una colección de visiones clásicas, véase Kayser 1959.

2. Hay una diferencia fundamental y no resuelta entre la semántica literaria y la lógica (o filosófica): la semántica lógica es una ciencia formal y como tal ofrece sistemas formalmente satisfactorios para la interpretación semántica de las expresiones lógicas. Sin embargo, la semántica literaria es una teoría empírica y como tal tiene que desarrollar sistemas teóricos (o metalenguajes) que pueden transformarse en procedimientos analíticos y descriptivos. Como teoría operacional, la semántica literaria debe ofrecer representaciones de las estructuras semánticas de los textos literarios individuales y de las clases de textos.

3. El intercambio entre la semántica literaria y la lógica ha sido una comunicación en un único sentido. Los filósofos y lógicos no muestran ningún interés en las tradiciones y avances recientes del estudio literario. Esto es especialmente cierto en las modernas concepciones de la literatura semióticas y estructurales, que son en principio preferibles al acercamiento típico atomista, pre-estructural y pre-semiótico de la filosofía del lenguaje y la semántica lógica. Resulta especialmente sorprendente observar que a pesar del desarrollo de las bases filosóficas de la semiótica la concepción del lenguaje y la literatura como complejos sistemas de signos se considere ajena a la semántica lógica. En mi opinión, los problemas de semántica literaria (y de hecho de semántica general) no pueden formularse con propiedad, y mucho menos resolverse, si no se tiene en cuenta el estatuto ontológico y fenomenológico específico de los signos y los sistemas de signos. La incapacidad para distinguir entre el sistema y sus usos particulares, la ignorancia de las relaciones sistemáticas entre la forma (expresión) y el significado, la ceguera general respecto a la organización estructural de los sistemas de signos y los «mensajes», la concentración en palabras aisladas o como mucho en oraciones, antes que en la estructura del discurso[89] ... éstos son algunos de los defectos más comunes y persistentes de muchas contribuciones filosóficas y lógicas. Podemos afirmar que la semántica filosófica (lógica) no ha alcanzado el estadio estructural-semiótico característico del pensamiento moderno en la teoría literaria. Si la teoría literaria abandonara su posición por la presión de la semántica formal esto sería sólo para su propio perjuicio.

Teniendo en cuenta estas ideas preliminares, desearía ofrecer unas pocas reflexiones sobre la formulación posible del concepto de

[89] «Parece que muchos lógicos no han descubierto todavía ni la noción de discurso» (Ihwe y Rieser 1979, 83).

ficcionalidad y el de verdad en la literatura dentro del marco de la teoría literaria estructural y semiótica. Puede descubrirse fácilmente que los dos conceptos - ficcionalidad y verdad - no han corrido la misma suerte en las discusiones teóricas recientes: mientras que no se ha dudado que la ficcionalidad representa una categoría fundamental de la teoría literaria (cf., por ejemplo, Wellek y Warren 1956, 14 y ss.), el concepto de verdad en literatura ha sido recibido con mucho escepticismo. Hay dos variedades más populares de este escepticismo: 1. La posición fregeana supone que las frases literarias son «ni verdaderas ni falsas». Hoy se formula esta posición de modo que se postula una lógica de tres valores (con los valores «verdadero», «falso» y «ni verdadero ni falso») para las frases literarias.[90] 2. La posición estructuralista no encuentra ningún uso para el concepto de verdad en la teoría literaria. Mukařovký ha expresado esta posición con gran franqueza: «la cuestión de verdad no tiene sentido en poesía» (Mukařovký 1948, 82).[91] En principio la posición estructuralista está de acuerdo con la formulación original de Frege y, especialmente, con la filosofía del lenguaje de Austin. Austin afirma que existen categorías o clases de frases que no pueden decirse verdaderas o falsas; la asignación de valor de verdad a estas frases carece de sentido porque no son «descriptivas» y por lo tanto no representan afirmaciones. Las fórmulas en un cálculo, las expresiones performativas, los juicios de valor, las definiciones, así como «las partes de una obra de ficción» son ejemplos de estas categorías secuenciales (Austin 1961, 99).

Me parece que tras oír estas opiniones, es difícil encontrar un sitio para el concepto de verdad en la teoría literaria. Sin embargo, los filósofos y los investigadores literarios siempre han sido conscientes del hecho de que *en cierto sentido* realizamos asignaciones de valor de verdad respecto a las frases ficcionales. La «sensatez de la apuesta» de Woods es una refinada formulación de este hecho: Un hablante que afirma que Sherlock Holmes vivía en Baker Street gana una apuesta a un hablante que afirma que Sherlock Holmes vivía en Berczy Street (Woods 1974, 13). Esta

---

[90] En realidad esta interpretación contradice la posición original de Frege. Frege insiste que «el valor de verdad de una frase ... es verdadero o falso. no hay más valores de verdad» (Frege 1892, 123).

[91] Mukařovký utiliza el término en sentido amplio, equivalente al término alemán «Dichtung,» que significa toda la literatura de imaginación.

posibilidad de valoración de las frases ficcionales fue reformulada en los términos de la semántica de mundos posibles por Pavel (1976), Chateaux (1976), Heintz (1979) y otros. Según Chateaux la frase «Emma Bovary finit par se suicider» («Emma Bovary terminó suicidándose») debe caracterizarse como verdadera en el mundo de *Emma Bovary*, mientras que la frase «Charles Bovary est unijambiste» («Charles Bovary tiene una pierna») debe designarse como falsa en ese mundo. Es importante la idea de Pavel de que la valoración se aplica exclusivamente para las llamadas frases *«ersatz»* o de sustitución, es decir, afirmaciones que son paráfrasis de las frases literarias originales. El valor de verdad de las frases *ersatz* debe decidirse en relación con su «fuente», en otras palabras, con referencia al texto literario original.

Así podemos proporcionar una definición de verdad y especificar los criterios de verdad para las frases *ersatz* de la forma siguiente: una frase *ersatz* es verdadera si expresa (describe) un estado de cosas que existe en el mundo ficcional del texto, y es falsa si dicho estado de cosas no existe en el mundo ficcional del texto. Puede observarse que al ofrecer esta afirmación hemos admitido la posibilidad de valorar afirmaciones *sobre* textos literarios y sus mundos. Sin embargo, no hemos proporcionado ninguna definición de dos conceptos más fundamentales sobre los que se basa el valor de verdad de las frases *ersatz*: a) el concepto de existencia ficcional; b) el problema de valor de verdad de las frases de la fuente textual. Estos dos problemas están íntimamente conectados en la relación teórica que voy a esbozar.

En mi opinión el problema de la existencia ficcional debe formularse en el marco de la semántica de mundos posibles coordinada con una ontología «realista». Se ha llamado a esta versión de la semántica de mundos posibles *«realismo»* (*«actualism»*, Adams 1974). El realismo supone que hay un mundo observable empíricamente, llamado el mundo real, mientras que las alternativas posibles al mundo real son constructos de la mente humana. Con respecto a las afirmaciones sobre el mundo real, el concepto clásico de verdad (el concepto de la teoría de la correspondencia[92]) es aplicable. Una afirmación como *la nieve es blanca* se decide verdadera o falsa mediante la observación del estado de cosas

[92] Para una discusión reciente de la teoría de la correspondencia, incluyendo la evaluación de su relación con la «teoría semántica» de la verdad de Tarski, véase O'Connor 1975.

existente en el mundo real. Si nos movemos del mundo real a sus alternativas posibles, el concepto de existencia se convierte en fundamentalmente distinto. Este hecho ha sido enérgicamente resaltado por Russell: «Decir que los unicornios existen en heráldica, en la literatura, o en la imaginación es una penosa y mezquina evasión. Lo que existe en la heráldica no es un animal, hecho de carne y hueso, que se mueve y respira por propia iniciativa: lo que existe es una pintura o una descripción en palabras. De la misma forma, afirmar que Hamlet, por ejemplo, existe en su propio mundo, en concreto en los mundos de la imaginación de Shakespeare, tan ciertamente como existió en el mundo real, digamos, Napoleón es decir algo que confunde deliberadamente, o confuso hasta un punto difícilmente creíble» (Russell 1919, 169). Aunque de acuerdo con Russell en que el problema de la existencia de los objetos o los estados e cosas imaginarios debe formularse de forma distinta del problema de la existencia en el mundo real, no podemos aceptar su radical conclusión: «Sólo hay un mundo, el mundo «real»» (1919, 169). Los mundos posibles, alternativos al mundo real, y a menudo contradictorios respecto a él (mundos contra-factuales) se construyen constantemente por el pensamiento humano, la imaginación y otras actividades verbales o semióticas. La fuerza activa de la semiosis reside precisamente en su capacidad para construir mundos posibles relacionados en muchos modos distintos con el mundo real. Una de las tareas básicas de la teoría de sistemas semióticos es dar cuenta de los procesos que «hacen existentes» a individuos posibles, a estados de cosas posibles, a acontecimientos posibles, en resumen, a los mundos posibles. Puesto que los mundos semióticos posibles resultan de procesos de construcción de mundo, la estructura semántica de estos mundos (incluyendo los criterios de existencia) es determinada únicamente por estos procesos. No hay otro modo de decidir qué existe y qué no existe en un mundo semiótico aparte de observar *cómo* se ha construido el mundo. Puesto que varios sistemas semióticos construyen sus muudos mediante diversos procedimientos de construcción, los criterios de existencia en los mundos semióticos serán particulares para ese sistema. Así por ejemplo los criterios de «existir en una pintura», en un mundo posible construido por procedimientos específicos para las pinturas, son distintos de los criterios de «existir en una novela», es decir, en un mundo posible construido por procesos novelísticos específicos.[93]

[93] ¿Significa la postulación de criterios de existencia específicos para cada sistema que

En vista de lo que se ha dicho. es evidente que el problema de la existencia ficcional, es decir, de la existencia en un mundo ficcional, requiere la especificación de los procedimientos que se aplican en la construcción de mundos ficcionales, en varios sistemas semióticos. Concentrándonos en los procedimientos de construcción de mundo que operan en el sistema semiótico específico llamado «texto narrativo», pretendemos ofrecer un acercamiento que resulte útil para la discusión de la existencia ficcional en otros sistemas semióticos, y para el problema de la ficcionalidad en general.

Suponemos que los mundos narrativos (ficcionales) se construyen con juegos de unidades narrativas elementales.[94] En cualquier texto narrativo se introduce (o expresa) un juego de motivos, que podemos designar M_t. Sin embargo, el juego M_t no se presenta (o expresa) de forma uniforme, debido a que el texto es el resultado de la operación coordinada de distintos actos de habla. Desde el punto de vista estructural es un error relacionar el acto de habla narrativo y la textura narrativa resultante con una «fuente» (o hablante) uniforme, como el autor.[95] Mientras que el autor es, por supuesto, la fuente «real» del texto narrativo, la textura, sus rasgos formales, semánticos e ilocutivos, son determinados por las fuentes «ficcionales».

EL MODELO BINARIO

Podemos considerar primero el modelo más sencillo de texto narrativo, donde la textura resulta de la operación de dos clases de actos de habla, el acto de habla del narrador de la *Er-form*[96] y los actos de habla de

---

el propio concepto de existencia semiótica no es unitario? No necesariamente. La situación es bastante semejante a la que caracteriza el concepto de verdad. «Que haya muchos métodos de verificación [es decir, muchos criterios de verdad (Dolozel)] no conlleva que haya muchos conceptos de verdad» (O'Connor 1975, 19).

[94] Una definición y clasificación de los motivos como unidades semánticas elementales de la narrativa se ofrece en Dolozel 1976 y en otro próximo titulado «Semantics of Narrative Motifs» (en *Proceeedings of the XIIth International Congress of Linguists*). Véase también Genot 1977.

[95] El concepto pre-estructural del acto de habla narrativo subyace a la «semántica de eso-dice» de las frases ficcionales de Woods (véase Woods 1974, especialmente 35, 133).

[96] Continuando la práctica del original inglés de este estudio, mantenemos aquí la

los agentes narrativos personalizados (personajes). Se ha demostrado en otra parte (Doložel 1973) que la textura de este modelo se caracteriza por un juego de rasgos binarios distintivos. Como los mecanismos de introducción de motivos, las dos clases de acto de habla narrativo aparecen también en una oposición binaria: el acto de habla del anónimo narrador de la *Er-form* posee la *autoridad de autenticación*, mientras que los actos de habla de los agentes narrativos carecen de esta autoridad. La autenticación es una fuerza especial ilocutiva análoga a la fuerza de los actos de habla performativos descritos por Austin (Austin 1962). La analogía se basa en el hecho de que la fuerza ilocutiva performativa es poseída sólo por actos de habla pronunciados por hablantes que tienen la necesaria autoridad. En otras palabras, la autoridad performativa es una condición de felicidad necesaria del acto de habla performativo. Por tomar uno de los ejemplos de Austin, sólo puede dar un nombre a un barco «la persona propiamente autorizada para darle un nombre» (1962, 14). En el dominio de los actos de habla narrativos el «hablante» propiamente autorizado para autenticar motivos es el narrador anónimo de la *Er-form*. Nótese que en ambos casos la autoridad de la «fuente» se da por convención: en el caso de los actos de habla performativos es por convenciones sociales, y por convenciones de género en el caso de los actos de habla narrativos.

La regla básica de autenticación en el modelo narrativo binario puede formularse como sigue: los motivos introducidos en el acto de habla del anónimo narrador de *Er-form* son por sí mismos auténticos, mientras que los introducidos en los actos de habla de los agentes narrativos son no auténticos. Los actos de habla narrativos operan como un filtro que divide todos los motivos introducidos entre auténticos y no auténticos. De un modo formal, el procedimiento de autenticación puede ser representado como una función de dos valores que asigna a los elementos de M_t (la serie de todos los motivos introducidos en el texto narrativo) en dos subseries complementarias, M_a (la serie de motivos auténticos) y M_{-a} (la serie de motivos no auténticos).

El concepto de función de autenticación es un concepto necesario, y quizás central, de la teoría de la existencia ficcional en los mundos narrativos. Lo que existe en un mundo narrativo es determinado por la

---

denominación alemana escogida por Doložel : como parece obvio, *Er-form*, o «forma-él», es la narración en tercera persona; *Ich-form*, "forma-yo", es la de primera persona (N. de T.).

función de autenticación. Los motivos auténticos y sólo estos motivos representan *hechos narrativos*, que son los constituyentes elementales de los mundos narrativos. El término «hecho» es muy apropiado aquí si lo tomamos como propone Warnock, como designando una entidad «cuasilingüística». Según Warnock «no hay modo de identificar un hecho excepto aquello que alguna afirmación verdadera afirma, o como aquello que alguna persona afirma cuando hace una afirmación verdadera» (Warnock 1963, 13). Si el concepto de hecho se interpreta como una entidad «cuasilingüística» tenemos a nuestra disposición un término útil para los constituyentes elementales de los mundos semióticos. Hablamos de objetos, cosas, estados de cosas, como constituyentes del mundo real, pero debemos hablar de hechos «cuasilingüísticos» como constituyentes de los mundos semióticos, puesto que los mundos semióticos se construyen por actos significantes específicos.

Los mundos narrativos, como categoría especial de mundos semióticos, son series (o colecciones) de hechos narrativos. Afirmar un hecho narrativo significa autenticar el motivo correspondiente. Un motivo es autenticado si se introduce en el acto de habla del anónimo narrador de la *Er-form*, una «fuente» con autoridad de autenticación. Esto se hace de tal forma que la frase que expresa el motivo correspondiente se da en el contexto de la declaración del narrador, en esa parte del texto narrativo que se interpreta como originado por la fuente con autoridad. Como parte de la declaración del narrador, la frase que expresa el motivo auténtico está sujeta a restricciones formales, estilísticas, semánticas, etc. que determinan la textura de la declaración del narrador. Así llegamos a la conclusión de que los motivos auténticos tienen rasgos específicos de textura que los identifican y hacen posible distinguirlos de los motivos no auténticos. A fin de cuentas, los hechos narrativos, y en consecuencia los mundos narrativos, están determinados por las formas de su expresión, por la textura de los motivos auténticos. Esta determinación es de fundamental importancia para la semántica narrativa y volveremos a ella en la conclusión de este estudio.

Es el momento de demostrar como opera la función de autenticación en un texto narrativo que representa el modelo binario. No es difícil encontrar ejemplos de este tipo de narrativa. Tomaré prestado un ejemplo usado recientemente para un propósito semejante (Martínez-Bonati 1973) por dos razones: el ejemplo es muy instructivo porque propone explícitamente la cuestión de la existencia ficcional y además me da la oportunidad de resaltar las semejanzas y diferencias entre mi posición y la de Martínez-Bonati. El ejemplo es un pasaje de *Don Quijote*, que narra

la conocida escena del encuentro con los molinos de viento:

> En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo; y así como don Quijote los vio dijo a su escudero:
>
> - La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acercáramos a desear, porque ves allí, amigo Sancho Panza, dónde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla (...)
>
> - ¿Qué gigantes? - dijo Sancho Panza.
>
> - Aquellos que allí ves - respondió su amo - de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
>
> - Mire vuestra merced - respondió Sancho - que aquellos que allí se parecen , no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas por el viento, hacen andar la piedra del molino.

Claramente el texto nos enfrenta a la pregunta ¿qué existe en el mundo narrativo de *Don Quijote*, los molinos o los gigantes? y nuestra respuesta es la misma que la de Martínez-Bonati: los molinos. La razón para nuestra decisión es idéntica a la suya: sabemos que hay molinos en el campo porque lo dice el narrador (Martínez-Bonati 1973, 186).[97] Sin embargo, Martínez-Bonati formula su respuesta en términos de la semántica narrativa *mimética* y por lo tanto asigna valores de verdad a las afirmaciones del narrador. En contraste, mi acercamiento se basa en la idea de que no se pueden asignar valores de verdad a las afirmaciones del narrador, puesto que no se *refieren* a un mundo, sino que *construyen* un mundo. Esta es la diferencia fundamental entre una semántica de la ficción narrativa mimética y una de mundos posibles. Las consecuencias de esta diferencia fundamental no son menos importantes, pero no seguiremos con este tema aquí. Debemos advertir simplemente que en el lenguaje de nuestra teoría la existencia ficcional de los molinos se explica por el hecho de que la expresión del motivo correspondiente se encuentra en el contexto del discurso del narrador. La expresión está dentro de la autoridad de autenticación del narrador. Si el motivo hubiera sido expresado sólo en el

[97] Utilizando el concepto del narrador en su «semántica de eso-dice». Martínez Bonati evita la debilidad de la formulación de Wood.

habla de don Quijote y/o Sancho Panza, su valor de autenticidad cambiaría: en ese caso el motivo sería no auténtico y no se establecería la existencia de los molinos como hecho ficcional.

Detengámonos por un momento en el ejemplo y su discusión por Martínez-Bonati, puesto que nos conduce un paso más allá en el desarrollo de la idea de mundos narrativos. Don Quijote y Sancho Panza expresan ideas divergentes sobre los objetos del campo y, por lo tanto, debemos preguntar naturalmente quién está en lo cierto y quién equivocado. La respuesta es evidente: Sancho acierta y Don Quijote se equivoca. Al justificar esta respuesta Martínez-Bonati formula una regla general: «las afirmaciones de los personajes novelísticos que coinciden con las del narrador son necesariamente ciertas, mientras que las que se desvían de ellas son necesariamente falsas» (1975, 186). Estoy de acuerdo con Martínez-Bonati en que pueden asignarse valores de verdad a las afirmaciones o frases de los agentes narrativos. Sin embargo, la semántica de mundos posibles nos da una oportunidad de formular con más precisión los criterios para asignar valores de verdad a estas frases: la base de valoración no es el acuerdo con las afirmaciones del narrador, sino la correspondencia con los hechos narrativos. Una frase o afirmación de un agente narrativo es verdadera si está de acuerdo con los hechos narrativos, y es falsa si contradice los hechos narrativos. Esta formulación posibilita el uso del concepto de verdad de la teoría de la correspondencia para valorar las declaraciones de los agentes narrativos, mientras que la interpretación de Martínez-Bonati presupone, en mi opinión, el concepto de verdad de la teoría de la coherencia.

Esta discusión nos lleva a la conclusión de que necesitamos dos procedimientos de valoración para las frases narrativas: a) las frases narrativas se evalúan en términos de valores de autenticidad. La asignación de valor de autenticidad determina la función de la frase en la construcción del mundo narrativo: se considera que sólo las frases a las que se asigna valor «auténtico» expresan hechos narrativos, es decir, participan en la formación del mundo narrativo. Todas las frases del texto narrativo están sujetas a la valoración de autenticidad. Debe resaltarse, sin embargo, que en este nivel de valoración las frases narrativas están más allá de los valores de verdad. b) Las frases narrativas se evalúan en términos de valores de verdad. La asignación de valor de verdad depende de su acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos (hechos del mundo narrativo). Todas las frases de los agentes narrativos están necesariamente sujetas al segundo

proceso de evaluación.[98]

En mi opinión, una semántica narrativa que distinga dos formas de valoración tendrá ventajas claras sobre otras teorías de «verdad» ficcional. En primer lugar, se verá enriquecida con el concepto de autenticación, que explica los procedimientos de construcción de mundo, y así ofrecerá un criterio de existencia ficcional, haciendo explícito el hecho de la autonomía de los mundos ficcionales semióticos frente al mundo real. En segundo lugar, no necesitará el abandono o modificación del concepto de verdad de la teoría clásica de la correspondencia. Si podemos defender el concepto de mundo narrativo como una serie (o colección) de hechos ficcionales, entonces seremos capaces de usar el concepto clásico de verdad al definir la segunda forma de evaluación. Debemos resaltar que el concepto de verdad y los criterios de verdad en las narraciones ficcionales se subordinan al concepto de autenticación. La verdad ficcional es estrictamente «verdad de/en» el mundo narrativo construido y su criterio es el acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos *autenticados*.[99]

Al principio de este estudio formulé un requisito básico para una teoría de semántica narrativa: la teoría debería ser operativa en el sentido de que sus conceptos nos ayudaran a descubrir la estructuración semántica de los textos narrativos o las clases de textos. Desearía demostrar brevemente este potencial de los conceptos de autenticación y mundo narrativo exponiendo los principios de macroestructuración semántica de los textos narrativos controlados por el modelo binario.

El centro de la macroestructura semántica viene proporcionado por el mundo narrativo, es decir, por el juego de hechos narrativos establecidos mediante motivos narrativos auténticos. Los juegos de motivos no auténticos forman los mundos de creencia de los agentes narrativos individuales. Mediante la segunda forma de valoración, los mundos de

---

[98] Hay un peliagudo problema que requeriría una discusión completa: ¿Una vez que el mundo narrativo es al menos parcialmente construido, no están también las frases del narrador sujetas a la valoración de verdad? No necesariamente si la consistencia lógica se convierte en un pre-requisito necesario de la autoridad de autenticación del narrador. Las contradicciones en hechos narrativos se explican como errores del *autor*. El ejemplo de la técnica narrativa que tolera, o incluso requiere, contradicciones queda fuera del modelo binario y será estudiado más adelante.

[99] Este concepto y criterio de verdad se aplica a las frases *ersatz* o de sustitución: al final, sus valores de verdad dependen del valor de autenticidad de las correspondientes frases «originales» del texto narrativo.

creencia se ponen en relación con el mundo narrativo, oscilando esta relación entre la conformidad total y la contradicción total. Siguiendo una representación según la teoría de conjuntos, las relaciones entre el mundo narrativo y los mundos de creencia se expresarán por las intersecciones del juego de motivos auténticos y los juegos de motivos no auténticos, dándose la intersección en los casos de motivos no auténticos que son verdaderos de/en el mundo narrativo. Si esta intersección es vacía, podemos hablar de un mundo de creencia satélite, un mundo de creencia en contradicción total con el mundo narrativo.[100]

MODELOS NO BINARIOS

Hasta ahora hemos seguido el problema de la autenticación y la verdad en el modelo narrativo más sencillo, el modelo binario, caracterizado por una nítida y nada ambigua oposición entre el discurso del narrador y el de los personajes. En él se postuló una función de autenticación de dos valores como representación del procedimiento de formación de mundo aplicado dentro de este modelo. Sin embargo, sabemos empíricamente que existen muchos textos narrativos que no siguen el modelo binario. Si queremos explicar los procedimientos de formación de mundo en las estructuras no binarias debemos prepararnos para una modificación fundamental de la teoría de la autenticación, consistente en sustituir la función de autenticación de dos valores por una función *graduada*. Se reconocerá que el cambio formal de la función de autenticación conlleva cambios sustanciales en todo el sistema de la semántica narrativa.

La función de autenticación de dos valores puede asignar sólo dos valores de autenticidad contrarios. La función de autenticación graduada se define como una función que asigna distintos grados de autenticidad a los motivos narrativos. Teóricamente podríamos hablar de una función continua, pero sería muy difícil hacer operativa una función continua en semántica narrativa, por lo que más bien pensaremos en la función de autenticación graduada como aquella que se caracteriza por intervalos discretos situados entre los valores extremos de autenticidad y no

[100] Estos mundos satélites están motivados normalmente como engaños, alucinaciones o mentiras.

autenticidad.[101] Deseo explorar los grados de autenticidad y los consiguientes rasgos de la semántica narrativa. para dos estructuras narrativas no binarias, la *Er-form* subjetivizada y la *Ich-form*.

a) *Er-form subjetivizada*. Puede caracterizarse vagamente como un modo narrativo que desarrolla los rasgos formales de la narrativa *Er-form*, pero los rasgos semánticos del discurso de los personajes (para una discusión más detallada, véase Dolozel 1973.) Debido a su semántica, las frases de la *Er-form* subjetivizada introducen motivos narrativos emparejados con actitudes, creencias, suposiciones, etc. de los agentes narrativos. Al mismo tiempo, incorporándose mediante sus rasgos formales en el discurso del narrador de la *Er-form*, las frases reciben cierto grado de autenticidad que se les otorga por la autoridad de autenticidad del narrador. Como resultado, puede decirse de estas frases que presentan hechos narrativos relativos a un agente concreto. Los mundos formados por estos hechos no son los mundos absolutamente auténticos del narrador anónimo de la *Er-form*, puesto que se encuentran permeados por las actitudes de los agentes; ni son los mundos de creencia de los agentes, puesto que son autenticados por el discurso de la *Er-form*. Representan una zona transicional entre el mundo absolutamente auténtico de los hechos narrativos y los mundos de creencia absolutamente inauténticos de los agentes.

G. Flaubert fue un maestro de la *Er-form* subjetivizada[102] y usaré el ejemplo de *Madame Bovary* para mostrar la macroestructuración semántica de un texto narrativo donde opera esta clase de función de autenticación. El centro de la macroestructura narrativa de *Madame Bovary* está representado por un mundo narrativo formado por motivos introducidos y absolutamente autenticados por el anónimo narrador de *Er-form*. La frase «Cuando salieron de Tostes en marzo Madame Bovary estaba embarazada» («Quand on partit de Tostes, au mois de mars, Mme Bovary était enceinte», 90) expresa un motivo absolutamente auténtico, un hecho narrativo en el sentido del modelo binario. Sin embargo, si leemos, por ejemplo, el retrato de Charles Bovary (parte I, cap. VII) percibimos claramente rasgos de la

[101] En un modelo más abstracto de autenticación podríamos presentar la función de autenticación graduada como marco en el que la función de autenticación de dos valores representaría un caso especial.

[102] Mieke Bal contempla la misma técnica cuando habla de «doble focalización» en *Madame Bovary* (Bal 1977, 95 y ss.).

semántica subjetiva de Emma:

> La conversación de Charles era tan plana como una acera, con las ideas de todo el mundo andando a través de ella con ropas normales, sin provocar ni carcajadas ni sueños ... No sabía nadar, o practicar esgrima, o disparar, y en una ocasión no pudo ni explicarle a Emma un término sobre equitación que ella había encontrado en una novela.
> (La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie ... Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation, qu'elle avait rencontré dans un roman. 59)

Éste es Charles para Emma, Charles, por usar una metáfora común, visto a través de los ojos de Emma. Al mismo tiempo, sin embargo, este Charles posee cierto grado de autenticidad por ser descrito en frases incorporadas en el discurso de la *Er-form*. El grado de autenticidad de esta serie de motivos puede juzgarse mejor en comparación con los motivos absolutamente no auténticos introducidos en el discurso de un agente (Rodolpbe):

> ¡He perdido tantas cosas! ¡Siempre solo! ¡Sólo con que hubiera tenido un objetivo en mi vida, me habría enamorado, encontrado a alguien, hubiera usado toda mi energía, sobrepasado todo, superado todo!
> (Oui! tant de choses m'ont manqué! Toujours seul! Ah! si j'avais eu un but dans la vie, si j'eusse rencontré une affection, si j'avais trouvé quelqu'un ... Oh! comme j'aurais dépensé toute l'énergie dont je suis capable, j'aurais surmonté tout, brisé tout! 171).

Éste es claramente el mundo de creencia de Rodolphe, no tiene autenticidad y el acuerdo o desacuerdo con los hechos narrativos tendría que ser juzgado por separado.

b) *Ich-form*. Varias clases del modo narrativo de *Ich-form* presentan problemas de autenticación que, en mi opinión, deben manejarse usando el concepto de función de autenticación graduada. A primera vista este discurso parece formal y semánticamente equivalente al discurso de un

agente narrativo (el discurso de un agente que narra). Si usáramos el modelo binario deberíamos concluir que el narrador de la *Ich-form* no tiene autoridad de autenticación. Sin embargo, somos conscientes de que el narrador de la *Ich-form* tiene una posición privilegiada dentro de la serie de personajes que actúan. Esta posición privilegiada se da por el hecho de que en ausencia del narrador anónimo de la *Er-form*, el narrador de la *Ich-form* asume el papel de constructor de mundo narrativo. Sin embargo, la teoría de la autenticación debería asignar un nivel inferior de autoridad de autenticación al narrador de la *Ich-form* respecto a la autoridad absoluta del narrador de la *Er-form*. El mundo construido por el narrador de la *Ich-form* es *relativamente* auténtico. No es el mundo de hechos narrativos absolutos, o, por usar nuestro término tentativo, un auténtico mundo de creencia del narrador *Ich*.

Hemos señalado que en ausencia de cualquier autoridad de autenticación absoluta la construcción del mundo narrativo debe confiarse a la autoridad relativa del narrador *Ich*. Pero ésta es sólo una justificación negativa de la autoridad de autenticación de este tipo de narrador. Podrán descubrirse justificaciones positivas si nos fijamos en los mecanismos de la narrativa *Ich-form* diseñados para establecer y mantener la autoridad del narrador. Podemos decir, aunque algo metafóricamente, que el narrador de la *Ich-form* debe ganarse la autoridad de autenticación, mientras que el narrador de la *Er-form* la tiene por convención.

La base de la autoridad de autenticación del narrador «Ich» es su conocimiento privilegiado. Hay dos clases esenciales de mecanismos para establecer y mantener esta cualidad del narrador: a) los mecanismos que limitan el alcance del conocimiento del narrador; b) los mecanismos que identifican las fuentes de su conocimiento.

Los límites del conocimiento del narrador «Ich» pueden definirse de modo negativo, por una renuncia explícita a introducir motivos que están fuera del alcance de su conocimiento. Un ejemplo del *Adolphe* de Constant mostrará este mecanismo:

> Nunca supe como surgió esta relación. La primera vez que vi a Ellénore ya había existido por un tiempo y estaba, por así decirlo, reconocida.
> (J'ai toujours ignoré comment s'était formée une liaison qui, lorsque j'ai vu pour la première fois Ellénore, était, dès longtemps, établie et pour ainsi dire consacrée. 23)

La declaración se refiere a los inicios de la relación entre Ellénore y el conde, un acontecimiento que, debido a su posición temporal, está fuera del alcance de la experiencia del narrador. Por supuesto el narrador podría guardar silencio respecto a este acontecimiento, como hace respecto a otros muchos que desconoce, pero al expresar explícitamente su ignorancia demuestra su escrúpulo al definir los límites de su conocimiento y, en consecuencia, el alcance de su autoridad de autenticación.

La mayoría de los motivos introducidos por el narrador «Ich» que aparecen en *Adolphe* son motivos de experiencia directa: «Al salir de Göttingen fui a la pequeña villa de D---» («Je me rendis, en quittant Gottingue, dans la petite ville de D***». 18). Cuando no está disponible esta fuente directa de motivos, las fuentes usadas por el narrador se especifican con meticulosidad. Un problema básico que ha de afrontar el narrador «Ich» es la inaccesibilidad de los estados mentales de otros agentes narrativos. En este caso Constant usa frecuentemente el conocido mecanismo de «leer» el estado mental en el comportamiento físico observable, en la expresión facial, el tono de voz, etc., del agente narrativo: «Aprecié en los rasgos de Ellénore un sentimiento de descontento y tristeza» («Je démêlai dans les traits d'Ellénore une impression de mécontetement et de tristesse». 34). Cuando el motivo no está disponible debido a la ausencia del narrador de la escena, pueden usarse como fuente los informes de agentes-testigos. Los acontecimientos de la noche en la que Ellénore cae enferma tras recibir las decisivas cartas (cap. X) se introducen en los informes de los sirvientes de Ellénore. Todos estos mecanismos - experiencia directa, «leer», informes mediados de los testigos - hacen posible introducir motivos en el contexto del discurso del narrador «Ich» y de ese modo asignan un valor de autenticidad relativa a esos motivos.

En el tipo de *Ich-form* representado por *Adolphe* el narrador controla la introducción de los motivos hasta tal punto que se limita bastante la posibilidad de desarrollar los mundos de creencia de otros agentes (y especialmente los mundos satélites). La única fuente de motivos no auténticos son las declaraciones de agentes narrativos expresadas en conversaciones con el narrador, pues los monólogos interiores de agentes distintos del narrador son imposibles en esta estructura narrativa. La macroestructura narrativa de *Adolphe* está dominada por el mundo de creencia relativamente autentico del narrador, una estructura egocéntrica que suprime (en parte por incorporación) los mundos de creencia de otros agentes.

Una cualidad fundamental de la semántica de la *Ich-form* que *Adolphe* representa es el ser necesariamente incompleto de su mundo narrativo.[103] Puesto que el mundo es construido sobre la base de un conocimiento limitado, revela necesariamente huecos importantes. En algunos casos, el narrador intenta rellenar esos huecos mediante hipótesis, una categoría de motivos que se designa explícitamente como no auténtica,[104] pero en la mayoría de los casos estos huecos se dejan sin rellenar. La extensión de los huecos es un importante rasgo macroestructural de estos mundos narrativos, puesto que determina su carácter más o menos fragmentario.

Hemos resaltado que la autoridad de autenticación del narrador en el tipo de *Ich-form* representada por el *Adolphe* debe justificarse constantemente. Se justifica, hablando en general, por el hecho de que el texto narrativo se basa en el modelo de ejecución narrativa «real» de un narrador personal que puede ser conocido. La autoridad de este narrador es la autoridad de alguien que experimenta, de un testigo, un mediador de información adquirida de otras fuentes. A causa de esta clara conexión entre la narrativa literaria y la ejecución narrativa «real», podemos llamar a este tipo de *Ich-form* modo *motivado* de *Ich-form*.

No hay razón para asumir que el modo motivado es el único tipo de *Ich-form* disponible en las narrativas literarias. Más que entrar en una investigación detallada de otros tipos posibles, deseo señalar brevemente un tipo que parece encontrarse en el polo opuesto del espectro de tipos posibles de *Ich-form*: se trata de una *Ich-form* que rechaza el modelo de ejecución narrativa «real» y que, en cambio, acepta la narrativa anónima *Er-form* como su modelo. En consecuencia se descartan todos los rasgos esenciales del modo motivado, y especialmente el alcance limitado del conocimiento del narrador y la identificación de las fuentes del conocimiento. Necesariamente, el narrador «Ich» de este tipo no está en

---

[103] Los mundos narrativos son siempre incompletos (véase Heintz 1979, 90 y ss.). Este principio debería ser uno de los axiomas fundamentales de la semántica narrativa. Pero los mundos narrativos de la *Ich-form* que discutimos son incompletos en un sentido específico, «epistémico», basándose en el conocimiento limitado del «constructor» del mundo.

[104] Introducir hipótesis, conjeturas, suposiciones, es decir, motivos no auténticos, es un privilegio del que no dispone el narrador anónimo de la *Er-form*. Evidentemente esta parte de su ejecución narrativa resulta del hecho de que el narrador de la *Ich-form* es *personalizado*, es decir, combina las funciones de narrador y agente narrativo.

posición de justificar su autoridad de autenticación; por el contrario, se apropia de la autoridad de autenticación convencional que se asocia con el anónimo narrador de la *Er-form*. Produciendo un texto que sigue las reglas de la narrativa *Er-form*, el narrador usurpa la convención de autenticación inherente a este texto.

Se me ocurren dos ejemplos de *Ich-form* no motivada. La primera es la sección «L'Amour de Swann» de la obra *Du côté de chez Swann*. El narrador de *Ich-form* (Marcel) hace perceptible su presencia mediante declaraciones ocasionales, tales como «mi abuelo», «Y él no tenía, como yo tuve en Combray en mi infancia» («mon grandpère», «Et il n'avait pas, comme j'eus à Combray dans mon enfance», etc. (véase Genette 1972, 250). Sin embargo, la introducción de motivos en este texto no se restringe totalmente al conocimiento posible de Marcel. Se nos presentan todos los detalles de las acciones de Swann, las motivaciones, sentimientos, etc. El discurso narrativo autoritario se integra con la *Ich-form*, y se redefinen los principios del modo de narración en primera persona. El texto de Proust es una victoria de la convención sobre la imitación. La narrativa «Ich» se convencionaliza por completo al separarse, por así decirlo, de su fuente de elocución.[105] La existencia de la *Ich-form* no motivada está apoyada por mi segundo ejemplo, la popular novela corta checa contemporánea de Hrabal llamada *Trenes vistos de cerca*. En este texto el protagonista-narrador no sólo observa, sino que también narra, su propia muerte (84-85). Desde el punto de vista de la *Ich-form* motivada, y por supuesto desde el punto de vista de cualquier ejecución narrativa «real», tal texto es absolutamente imposible. Es, sin embargo, posible como texto literario, puesto que el acto literario narrativo no se restringe a modelos de hablar, escribir y pensar.[106]

---

[105] Las transgresiones de las restricciones de la *Ich-form* motivada no se restringen a «L'Amour de Swann», pero se ha advertido también en otras partes de la novela de Proust (véase Genette 1972, 221 y ss.). Por esta razón Genette llama *polimodal* al modo narrativo de Proust.

[106] Uno de los rasgos esenciales del acto narrativo literario que se aparta de los actos de habla «reales» es su atemporalidad, resaltado por Genette: «Se trata de un acto instantáneo, sin dimensión temporal» («Il s'agit là d'un acte instantané, sans dimension temporelle». Genette 1972, 234).

MUNDOS SIN AUTENTICACIÓN

Hemos tratado unos pocos ejemplos de diversos modos narrativos para demostrar cómo la autoridad de autenticación del narrador ficcional se establece y mantiene mediante convenciones de actos de habla, reglas de modos narrativos y mecanismos de textura. Hemos seguido la noción de que la autoridad de autenticación es un factor necesario en la construcción de mundos narrativos: le confiere la propiedad de la existencia ficcional a los objetos semióticos, ya sean motivos o series de motivos. Las convenciones de género y las reglas específicas de los modos narrativos, que gobiernan las operaciones de la autoridad de autenticación, representan las normas semánticas fundamentales de las narrativas ficcionales.

Es bien sabido que en el dominio de la literatura no hay ninguna norma segura. La evolución literaria es un reto constante a las normas literarias, un proceso permanente de modificación, creación y destrucción de normas. No es sorprendente que las normas y reglas de autenticación hayan corrido la misma suerte: se han modificado y en algún caso extremo hasta eliminado. La destrucción de la autoridad de autenticación es uno de los desarrollos más fascinantes de la evolución de la narrativa ficcional. La descripción y explicación de este proceso es un problema bastante difícil de la teoría narrativa, y no puedo ofrecer aquí más que un resumen preliminar. Este acercamiento se basa en dos suposiciones generales:

1. La eliminación de las normas y reglas literarias no es un proceso destructivo, sino constructivo. Al eliminar las normas existentes la literatura abre nuevas posibilidades semánticas y amplía su capacidad de producir sentido. La destrucción de viejas normas produce un nuevo sentido. En el caso de la autenticación, la destrucción de la autoridad de autenticación abre nuevas dimensiones de sentido al convertir en problemático el propio concepto de existencia ficcional.

2. La mayoría de las teorías de semántica literaria, incluyendo las teorías de la ficcionalidad, encuentran serias dificultades para explicar estructuras no normadas. Lo típico es que las teorías literarias expliquen las estructuras sin normas como *desviaciones* respecto a las normas o reglas del modelo que se había construido para explicar las estructuras normadas, pero se ha señalado a menudo la debilidad fundamental del concepto de desviación: algunas de las obras literarias más representativas y más originales tienen que explicarse como desviaciones, es decir, sólo de forma negativa. Las teorías literarias universales que cubren tanto las estructuras

normadas y no normadas son ciertamente impresionantes formalmente por su sencillez y consistencia; y sin embargo, podrían ser insatisfactorias desde el punto de vista empírico, pues no podrían dar cuenta de la complejidad y variedad de las estructuras literarias. Las teorías literarias empíricamente satisfactorias no tienen que ofrecer un modelo único, universal de las estructuras literarias: antes bien, pueden designarse como juegos de modelos capaces de dar cuenta de estructuras literarias fundamentalmente diferentes. Si estas diferencias alcanzan el grado de contradicción deberíamos ser capaces de aceptar modelos contradictorios en nuestro sistema. Pienso que este liberalismo teórico coincide completamente con nuestra concepción intuitiva de la literatura como un sistema abierto, un sistema que constantemente ofrece nuevas (y a menudo contradictorias) posibilidades de estructuración.

Ya hemos propuesto dos modelos de autenticación en las narrativas ficcionales, las funciones de autenticación graduada y la binaria. Desde un punto de vista puramente formal, no es difícil hacer subsumir los dos modelos en un modelo más abstracto de la función continua de autenticación con dos valores en sus extremos. Sin embargo, una vez que nos desplazamos al dominio de la narrativa donde las normas de autenticación son eliminadas nos encontramos más allá de cualquier función de dos valores. Defenderé que necesitamos una nueva explicación teórica en términos de una función de tres valores, con los valores «auténtico», «no auténtico» y «sin autenticación».

Antes de seguir en esta dirección, glosemos el proceso de destrucción de las normas de autenticación. Todos los procedimientos de autenticación dependen de la autoridad de autenticación del narrador ficcional. Se elimina la autenticación negándole al narrador la autoridad correspondiente, lo que puede conseguirse mediante mecanismos que merecen un meticuloso estudio. Mencionaré ahora mencionar dos de ellos: a) el narrador es inconsistente en sus posturas o afirmaciones, y por ello destruye su «credibilidad»; b) el narrador adopta una actitud irónica respecto a su autoridad de autenticación y convierte así el acto de narrar en un juego no vinculante.

Ambos mecanismos pueden encontrarse en el popular modo narrativo de la ficción rusa, el llamado *skaz*. *Skaz* es una narrativa en la que todas las normas y reglas del acto narrativo se convierten en el objeto de la ironía. En los ejemplos clásicos del *skaz* ruso, las historias de Gogol «El abrigo» (véase Ejkhenbaum 1919) y «La nariz», la narrativa se mueve libremente de la *Er-form* a la *ich-form*, de un estilo elevado o libresco al

ruso coloquial, de la postura «omnisciente» a la de «conocimiento limitado».

El último rasgo es especialmente relevante para nuestro tema. El narrador de «El abrigo» puede ciertamente caracterizarse como «omnisciente» cuando introduce, por ejemplo, motivos de la vida mental de Akakij Akakijevich. Esto sólo es posible sobre la base de la autoridad de autenticación convencional. Pero repentinamente nos vemos enfrentados a un giro cuando el narrador profesa su ignorancia sobre los pensamientos de Akakij: «Es imposible entrar en el alma de un hombre y averiguar todo lo que está pensando» (p. 145). Tal afirmación está en contradicción con la «práctica» previa del narrador y hace aflorar dudas fundamentales sobre su autoridad de autenticación. La ironía de Gogol respecto a los procedimientos convencionales de construcción de mundo de las narrativas ficcionales es especialmente palpable en la conclusión de «La nariz». Comentando sobre el elemento fantástico de la historia, el narrador declara explícitamente su falta de comprensión y sugiere que diversas explicaciones son posibles (p. 70).[107] Las preguntas finales del narrador, que construyó los acontecimientos de la historia, tienen un significado básico: ¿Sucedieron estos hechos, pudieron haber sucedido? La misma autoridad que ha afirmado los hechos ficcionales, la existencia ficcional, provoca dudas sobre estos hechos, sobre esta existencia.

Estoy convencido de que el narrador sin autoridad de autenticación es un factor muy importante en muchas narrativas modernas, incluyendo las novelas de Kafka, Beckett y otros. Esta idea intuitiva requiere, por supuesto, confirmación mediante una investigación completa de la semántica de la novela moderna. Sin embargo, nuestro acercamiento teórico a este nuevo fenómeno puede formularse sobre la base de la limitadas pruebas que se extraen de la obra de Gogol. Si interpretáramos «El abrigo» y «La nariz» en términos de la función de autenticación de dos valores, tendríamos que concluir que todos sus motivos son no auténticos y, como consecuencia, que estos textos no han construido mundos narrativos. Sin embargo, esta conclusión contradice el hecho de que en estos textos se mantiene la distinción básica entre el narrador y los agentes narrativos. Por lo tanto encuentro preferible interpretar la estructura

[107] Es interesante notar que en la versión manuscrita de «La nariz» los acontecimientos fantásticos se convierten en no auténticos por los comentarios finales del narrador: lo que sucedió era sólo un sueño de Kovaljov. Esta versión original es una historia fantástica estándar en el significado que Todorov da al término (Todorov 1970).

semántica de estos textos en términos de una función de autenticación de tres valores. En este marco teórico es posible afirmar que el narrador construye un mundo narrativo al introducir una serie de motivos narrativos, pero no lo autentica puesto está minada su autoridad para ello. Se nos presentan mundos ficcionales cuya existencia es ambigua, problemática, indefinida. Estos mundos no son ni auténticos, ni no auténticos, sino que crean un espacio indeterminado entre la existencia ficcional y la no existencia ficcional.

Carecemos de metalenguaje semántico satisfactorio para describir el estatuto de los mundos narrativos sin autenticación: nuestro pensamiento y nuestro lenguaje están dominados por la tradicional semántica de dos valores.[108] La ficción moderna, al construir mundos sin autenticación, apunta a las limitaciones de esta semántica. Ha usado su poder de construir mundos posibles para cuestionar la universalidad y absoluta validez de nuestras dicotomías básicas. La ley del medio excluido prohíbe todo aquello entre existencia y no existencia. ¿Sin embargo, no es posible construir mundos semióticos suspendidos entre la existencia y la no existencia? Nada podría demostrar más claramente la capacidad de la literatura de producir un nuevo sentido que tal experimento.

CONCLUSIÓN

Los teóricos literarios, con algunas excepciones, han tratado el problema de la verdad en la ficción sin alterarse demasiado. Por otra parte, la extensa atención que el problema ha recibido en filosofía y semántica lógica se ha dirigido predominantemente a problemas puramente filosóficos y lógicos, como el problema de la referencia, el problema de la clasificación de las oraciones, el problema ontológico de la existencia, los problemas técnicos de la lógica «desviada», etc. El propósito principal de este estudio es incorporar el problema de la verdad en el marco de la semántica *literaria*, es decir, en una teoría empírica de la producción de significado en los textos ficcionales. En esta tarea he llegado a la conclusión de que en la semántica narrativa el concepto de verdad debe basarse en el concepto de autenticación, un concepto que explica la existencia ficcional. Mi tesis

[108] La interpretación semántica de tres valores presenta serias dificultades bien conocidas por los críticos de la lógica «libre». El intento de van Fraassen (1966) de escapar de las restricciones del binarismo puede verse como esencial para futuras discusiones de sistemas de tres valores (cf. también Lambert 1969, 106).

básica es que los mundos narrativos como sistemas de hechos ficcionales se construyen por actos de habla de la fuente autorizada, el narrador en sentido amplio: la capacidad del narrador de hacer existentes a los individuos, objetos, acontecimientos, etc. viene dada por su autoridad de autenticación. La autoridad de autenticación del narrador es la norma básica del género narrativo, determinada por convenciones artísticas y/o por las reglas de los modos narrativos. Los procedimientos de autenticación son un componente fundamental de la estructura narrativa.

El hecho de que la existencia de los individuos, objetos, acontecimientos, etc. en el mundo ficcional esté determinada por los modos en que se expresan sus motivos correspondientes en el texto narrativo sitúa el concepto de existencia ficcional en el dominio de la semántica *intensional*, como lo concebía Frege. La semántica intensional de Frege da cuenta de aquellos componentes de significado que están determinados por las formas de expresión más que por la relación de referencia. Estando determinados por las formas de expresión, la estructura del mundo narrativo es un objeto puramente intensional y, como tal, puede ser libremente manipulada por el texto.[109]

Puesto que la existencia en un mundo narrativo es una propiedad intensional no puede ser explicada por una teoría que se base en el concepto extensional de verdad. El acto de habla narrativo de construcción de mundo no puede compararse o identificarse con actos de habla tales como afirmar la verdad o la falsedad, mentir, imitar o fingir. Todos estos actos de habla presuponen la existencia independiente de un mundo al que las declaraciones correspondientes se refieren o dejan de referirse. Basar la semántica literaria en cualquiera de estos actos de habla referenciales significa ignorar completamente el carácter específico del acto de construcción de mundo.

Aunque sin ser designados como tales, se han discutido muchos conceptos intensionales en la teoría literaria (figuras poéticas, metáforas, construcción de trama, formas de caracterización, modos narrativos, etc.). Sin embargo, una semántica intensional sistemática y una teoría sistemática de los objetos intensionales son sólo los estadios iniciales de su desarrollo. Estoy convencido de que será cada vez más evidente que la semántica intensional es el centro de la teoría literaria y, desde luego, el centro de

[109] Para más información sobre el concepto de intensionalidad en la semántica narrativa véase *Dolezel* 1979.

cualquier teoría semiótica del significado (cf. Eco 1976, 58 y ss.).

El universo del sentido y de los objetos intensionales es el universo más rico de los creados por el hombre. Al fijar el mapa de este universo, la semántica intensional nos dará un conocimiento de los significados de los que sólo hemos sido conscientes intuitivamente, o quizás ni siquiera eso.

8

MUNDOS NARRATIVOS

El de la semántica es uno de los campos más dinámicos de los estudios semióticos actuales. En el terreno de los signos verbales, la semántica lingüística y literaria se ha visto enriquecida por el emergente campo de la semántica textual. Además, la actual semántica de los signos verbales ha desarrollado estrechos vínculos con la semántica lógica o al menos con las tendencias de la semántica lógica que conciben un sistema lógico como «un *modelo explicativo* en términos del cual pueden entenderse ciertos aspectos del funcionamiento del lenguaje ordinario» (Hintikka 1969, 5).

En el contexto de estos desarrollos teóricos, me gustaría tratar en este estudio un problema fundamental de la semántica *narrativa*. La semántica narrativa es el estudio de las estructuras narrativas que subyacen a las historias que manifiestan los textos narrativos (también en otros medios sígnicos como el cine, la televisión, el comic, etc.). Me concentraré en un problema de semántica narrativa que puede formularse como sigue: ¿Cómo se organiza una secuencia de acontecimientos narrados en una historia coherente? Aceptando que la coherencia de la historia debe explicarse por reglas semánticas globales (macroestructurales), me gustaría proponer un sistema de tales reglas. Son dos los requisitos formales que dichas reglas deben satisfacer: a) deberían derivarse de un modelo conceptual lógicamente homogéneo; b) deberían generar todas las posibles estructuras coherentes de las historias. En mi opinión la noción de *modalidades narrativas* satisface estos requisitos.

Las modalidades narrativas pueden interpretarse como restricciones globales que se imponen a los cursos posibles de las acciones narradas (las descripciones de la acción).[110] De forma concreta, puede decirse que un sistema modal define un *mundo narrativo* en el que sólo son admisibles ciertos cursos de las acciones narradas. Nuestra primera labor, por lo tanto,

[110] En la teoría de las acciones humanas reales, este papel de las modalidades (deónticas) fue reconocido por Von Wright (1963, 1968).

será la de especificar la serie de sistemas modales y de los mundos narrativos correspondientes. Más adelante intentaremos describir algunas estructuras básicas de las historias que pueden generarse en los mundos narrativos particulares. Nuestra discusión se mantendrá en un nivel informal, pues prefiero explicar las ideas de las modalidades narrativas a desarrollar un sistema satisfactorio formalmente.[111]

Es posible en la actualidad definir cuatro sistemas modales con la ayuda de la lógica modal y, en consecuencia, cuatro mundos narrativos:

1. El mundo *alético*, en el que las acciones narradas están sujetas a las modalidades «clásicas» de posibilidad, imposibilidad y necesidad.

2. El mundo *deóntico*, donde las acciones narradas se rigen por las modalidades de permiso, prohibición y obligación (véase Von Wright 1963, 1968).

3. El mundo *axiológico*, con las acciones narradas dominadas por las modalidades de bondad, maldad e indiferencia (véase Rescher 1969, Ivin 1970).

4. El mundo *epistémico*, en el que las acciones narradas siguen el curso de las modalidades de conocimiento, ignorancia y creencia (véase Hintikka 1962).

Las restricciones modales que se imponen a los mundos particulares determinan lo que puede «ocurrir» en dichos mundos. Este impacto de las modalidades es el que explica su poder formador de historias. Consideremos varios ejemplos que ilustran ese poder.

Para empezar, vayamos al mundo deóntico, que es el que ofrece los casos más instructivos. En el mundo deóntico las acciones narradas se someten a dos clases de normas: de obligación y de prohibición. Una prohibición normalmente se acompaña de una sanción, mientras que una obligación lo es de una recompensa. Imponer una prohibición conlleva la división de todos los cursos futuros de la acción narrada: las prohibidas y las permitidas. Ahora bien, si un agente narrativo ejecuta una acción prohibida se ve sujeto a una sanción. Se genera así, por lo tanto, una estructura de historia bien conocida: «prohibición - infracción - castigo». Si se imponen las obligaciones la situación será similar, llegándose a la generación de la estructura de la historia conocida como prueba: «obligación (asignación de una tarea) - realización de la tarea - recompensa».

---

[111] Hay una introducción más formal de las modalidades narrativas en *Doležel* 1976a.

Las ejemplos son en si mismos banales: estas estructuras de las historias ya fueron explícitamente descritas por V. Propp (1928). Sin embargo, es importante para nuestra argumentación el que los conceptos de «infracción», «castigo,» «tarea» o «recompensa» sean significativos (y puedan surgir) sólo en un mundo deóntico, donde las normas explícitas o implícitas son válidas. En un mundo sin normas no podrían generarse estas estructuras de historias: existe una conexión necesaria entre las modalidades deónticas y las historias de infracción y prueba.

Consideremos ahora otro mundo narrativo, el axiológico. la asignación de modalidades axiológicas crea un mundo de valores y desvalores. En lo que concierne a los agentes narrativos la presencia de éstos produce deseos y repulsiones. En un caso directo, que es el más normal, los valores son deseables, mientras que los desvalores son repugnantes (indeseables). Pues bien, si un agente narrativo se encuentra en un estado en el que carece del valor deseado, iniciará acciones que persigan el cambio desde el estado de carencia al de posesión. No es difícil percibir que la estructura narrativa «carencia (de un valor) - adquisición - posesión» representa la popular historia de la búsqueda. Son innumerables las narraciones que manifiestan esta historia básica del mundo axiológico, desde la expedición de los argonautas hasta las narrativas eróticas.

El mundo axiológico es el que mejor se presta para demostrar una propiedad de las modalidades que posee un significado general para la teoría narrativa. Las modalidades pueden relacionarse con un código supraindividual, es decir, ser validadas por dicho código, o por un individuo determinado (valores y normas personales). En el primer caso hablamos de modalidades *codexales*, y en el segundo, de modalidades *relativizadas*.

La existencia de modalidades relativizadas establece las relaciones modales mutuas entre los agentes narrativos: si sus modalidades relativizadas son idénticas, podemos decir que los agentes se encuentran en un estado de *concordia modal*. Si sus modalidades relativizadas son contrarias o diferentes hablaremos de *discordia modal* entre dichos agentes narrativos. La concordia modal conducirá a historias de alianzas (cooperación), mientras que las de discordia modal producirán historias de conflictos.

Debemos valorar estos conceptos en relación con la estructura de la búsqueda. La discordia modal domina en las relaciones entre quien busca y quien originalmente posee el valor deseado. Para el poseedor, el estado de posesión del valor es bueno y sns acciones tenderán a preservar dicho

estado; para el que busca, ese estado es malo y su papel es el de cambiarlo. La consecuencia necesaria de la discordia modal es el antagonismo entre los agentes, que se resuelve frecuentemente con una lucha, aunque también puede resolverse con un sacrificio (el regalo puede ser una forma de sacrificio). Es fácil ver que la discordia modal también subyace a la relación entre dos agentes que buscan el mismo valor, y la discordia se resolverá de forma semejante al caso anterior. Por otra parte, la relación entre el que busca y su ayudante es de concordia modal, pues ambos aspiran a conseguir el mismo estado, y éste es axiológicamente bueno para ambos.

No es difícil encontrar ejemplos sencillos de estructuras de historias que surgen de mundos deónticos y axiológicos. En el mundo epistémico, la estructura de historia más normal es también accesible: la historia de misterio, la que tiene un secreto. La base modal de la historia de misterio es la transformación desde la ignorancia (o creencia falsa) al conocimiento. La estructura de las historias de misterio ha sido explícitamente descrita en esos términos.[112]

Me gustaría insistir de nuevo que el propósito de estos ejemplos es exclusivamente el de mostrar que las estructuras de historias bien conocidas pueden recibir una interpretación modal. Para probar que las modalidades pueden representar la base semántica de la teoría narrativa, nuestro modelo debe ser valorado y contrastado con una pluralidad de historias manifestadas en los textos narrativos. Para indicar la dirección posible de dicho desarrollo, analizaré de forma más detallada la clase de historias que basta ahora he dejado de lado: las historias del mundo alético.

Las historias aléticas presentan ciertos problemas teóricos difíciles. Una de las razones de esta dificultad es la propia complejidad de las modalidades aléticas (posibilidad, imposibilidad, necesidad). Desde Aristóteles, los filósofos y los lógicos modales han intentado comprender estos conceptos y dar una interpretación sistemática de ellos. Una influyente tendencia de la lógica modal contemporánea interpreta la semántica de las modalidades aléticas en términos de *mundos posibles*

[112] Por ejemplo, por Šklovskij (1926), que describió la estructura de las historias de misterio no sólo en las novelas de detectives, sino también en *Little Dorrit*, de Dickens. Todorov, que también ha utilizado el término historia *epistémica*, ha analizado *La búsqueda del Grial* (*La Quête du Graal*), algunas historias cortas de Henry James (Todorov 1971) y *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*) de Joseph Conrad (Todorov 1975).

alternativos. Según Hintikka las alternativas a un mundo M dado son «aquellos mundos posibles que podrían haberse materializado en lugar de M» (Hintikka 1972, 399). Es cierto que no puede observarse más de uno directamente: sin embargo, los mundos posibles alternativos al real pueden describirse (construirse) por afirmaciones condicionales o contrafactuales (Hintikka 1972, 400). En otras palabras, los mundos posibles alternativos al real son constructos lógicos.

Esta observación relaciona el concepto lógico de los mundos alternativos con nuestro concepto de los mundos narrativos. Desde sus inicios, la narrativa se ha ocupado de la construcción de los mundos narrativos alternativos al mundo de nuestra experiencia (mundos «sobrenaturales»). La relación entre los mundos naturales y sobrenaturales («maravillosos») ha sido frecuentemente tratada por la teoría narrativa: por ejemplo, el libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* contribuyó de forma significativa al estudio estructural de este problema. Me parece que la teoría modal de la narrativa puede revelar algunos aspectos nuevos del problema y pueden, en particular, incorporar este problema a un marco teórico más amplio.

En mi opinión deberían mantenerse separados dos mundos narrativos alternativos: su *presentación* (construcción) y su *autenticación*. En términos de nuestro modelo, se realiza la presentación del mundo sobrenatural mediante una redistribución de las modalidades aléticas: lo que es imposible en el mundo natural resulta posible en el mundo sobrenatural y viceversa. Esta redistribución de las modalidades puede describirse por una serie de procedimientos:

1. Se presentan nuevos agentes narrativos, imposibles en el mundo natural: dioses, espíritus, monstruos, etc. No hace falta decir que las propiedades asignadas a estos agentes sobrenaturales, así como las acciones que realizan, son imposibles para los agentes del mundo natural.

2. A los agentes del mundo natural (es decir «humanos») se les atribuyen algunas propiedades o capacidades de actuación que no pueden poseer en el mundo real, como, por ejemplo, los héroes de los mitos o cuentos de hadas. Este procedimiento genera individuos «divididos», que pueden actuar en ambos mundos.

3. A ciertos no-agentes (objetos) del mundo natural que no poseen capacidad de actuar se les asigna esa capacidad, y se convierten en agentes del mundo sobrenatural. Por ejemplo, una estatua se convierte en un agente narrativo (Jakobson 1937; Todorov 1970, 84 y ss., 92 y ss.).

La redistribución de las modalidades aléticas construye el mundo

sobrenatural y, al mismo tiempo, describe su relación con el mundo natural: aquel es una transformación modal de éste. Tenemos que recordar, sin embargo, que puede construirse una serie de mundos *intermedios* entre el natural y el sobrenatural, los cuales de uno u otro modo combinan las propiedades modales de ambos mundos. El sueño y la locura son los más claros ejemplos de mundos intermedios: comparten con el mundo sobrenatural algunas distribuciones de modalidad, pues en ellos se hacen posibles muchos acontecimientos imposibles en el mundo natural. Al mismo tiempo, junto con el mundo natural, el sueño y la locura poseen la propiedad de su existencia real, ya que ocurren efectivamente como experiencias humanas. Esta combinación de rasgos modales contradictorios convierte a los mundos intermedios en mecanismos privilegiados de narrativa alética, como veremos más adelante. .

La construcción de mundos alternativos proporciona una base para las historias aléticas. Sin embargo, es necesario tener en cuenta otra propiedad para explicar la estructura de estas historias: la autenticidad. En este estudio la autenticación de un mundo narrativo se interpreta como la asignación de valor de verdad a las descripciones que se presentan en la construcción de dicho mundo. Sin embargo, en los textos narrativos, la referida asignación de valor de verdad no es un procedimiento lógico, sino específicamente literario, basado en propiedades generales de la estructura narrativa, en la que hay dos fuentes de asignación de valor de verdad: el narrador y los personajes. En la estructura narrativa «clásica» los valores de verdad asignados por el narrador poseen validez objetiva, mientras que se interpretan como opiniones subjetivas aquellas que emanan de los personajes. Esta diferencia refleja la autoridad con que se inviste el narrador clásico: su palabra es «fiable», y sus asignaciones de valor de verdad no se cuestionan. Siempre que se produzca desacuerdo entre el narrador clásico y un personaje en la asignación de valor de verdad, la afirmación del narrador es la que se toma como válida.

La fiabilidad del narrador es una de las convenciones básicas de la estructura narrativa clásica, que puede expresarse por una ley simple: *En la narrativa clásica las descripciones realizadas por el narrador son, precisamente por esto mismo, auténticas*. La desautenticación de un mundo narrativo sólo puede alcanzarse ignorando o eliminando al narrador clásico.

A continuación trataré sobre las estructuras narrativas fundamentales que surgen en un mundo alético *doble*, es decir, en un mundo que consiste en un componente natural y otro sobrenatural, mediante la aplicación de distintos procedimientos de autenticación o

desautenticación. Usaré ejemplos de la obra de N. Gogol, pues su obra nos proporciona algunas soluciones básicas al problema de la autenticidad narrativa.

La convención básica de la estructura narrativa clásica que acabamos de formular tiene una consecuencia evidente para la teoría de los mundos aléticos alternativos: todo mundo presentado por el narrador es por ello mismo auténtico. En las narrativas en la que introduce un mundo doble, los dos mundos, es decir, tanto el mundo natural (N) como el sobrenatural (S), son auténticos (a) N_a/S_a. Llamaré a esta estructura de mundo doble *mundo mitológico*. En la obra de Gogol el mundo mitológico se manifiesta en historias cortas como «Una venganza terrible» y «Viy». Así, por ejemplo, en esta última obra la resurrección sobrenatural de la bruja muerta se introduce por el narrador de la misma forma que sus descripciones anteriores: «Pero el féretro no se movió .... No había nada excepto el débil chisporroteo de una vela lejana, el delicado sonido de una gota de cera al caer al suelo .... Ella irguió la cabeza .... se levantó ... andaba por la iglesia con los ojos cerrados, agitando los brazos hacia adelante y hacia atrás, como intentando atrapar a alguien». La autenticidad de lo sobrenatural está garantizada por la autoridad del narrador fiable.

Es interesante hacer notar que existe en ambas obras de Gogol antes reseñadas otro mecanismo narrativo que confiere autenticidad: la experiencia colectiva de los personajes que observan. Al hacer que todo un grupo de personajes se responsabilicen de la observación (y de las descripciones de la observación). Gogol transciende la subjetividad de las asignaciones de verdad inherente a la individualidad de los personajes, de quienes emanan las descripciones. En «Una venganza terrible» la experiencia colectiva se presenta simultáneamente: «El capitán estaba a punto de iniciar una breve oración cuando de repente los *niños* que jugaban en el suelo gritaron de terror, y la *gente* se echó hacia atrás, y *todo el mundo* señaló, asustado, con el dedo a un cosaco que se encontraba entre ellos ... «¡Es él! ¡Es él!» gritó la *muchedumbre* mientras se agrupaba. «¡El hechicero ha vuelto!» gritaron las *madres*, agarrando a sus hijos» (cursiva añadida). En «Viy» la autenticación colectiva se realiza con éxito en una serie de descripciones realizadas por varios personajes. Este es el procedimiento de los testigos independientes que se confirman unos a otros, al coincidir en sus asignaciones de valor de verdad.

Me gustaría resaltar que la autenticación colectiva sólo es un mecanismo de apoyo: para la generación de un mundo mitológico la asignación de valor de verdad por parte del narrador es suficiente.

El mundo mitológico es estático, y su autenticidad no es puesta a prueba. De hecho cualquier duda sobre su autenticidad conduciría a su destrucción. En la estructura de la narrativa clásica, éste sólo puede ser destruido por quien lo generó, es decir, por el mismo narrador. Este es el caso cuando el componente sobrenatural del mundo doble, originalmente autenticado por el narrador. es finalmente desautenticado, al proporcionarse una «explicación natural». De hecho, aparece aquí con frecuencia un truco narrativo tan sencillo como el de retrasar la información: los acontecimientos que inicialmente fueron presentados como auténticos terminan siendo presentados como ocurridos en un sueño, o en un estado de locura temporal, o alucinación, etc. El mundo intermedio asume su función de desautenticación. En general, podemos describir la estructura narrativa generada con este método como una transformación del mundo sobrenatural inicialmente auténtico en una parte del mundo natural: $N_a/S_a \dashrightarrow N_a/S_{-a} = N_a$. Esta estructura del mundo alético puede llamarse *mundo fantástico*: el concepto es equivalente al «géuero fantástico» de Todorov, en cuyo estudio de 1970 pueden encontrarse numerosos ejemplos de historias de mundos fantásticos. En la obra de Gogol, esta estructura se usó en la versión manuscrita de «La nariz»: los acontecimientos fantásticos relacionados con la desaparición sobrenatural de la nariz de Kovaljov son finalmente desautenticados cuando el narrador nos informa que se trataba exclusivamente de un sueño de Kovaljov. En las versiones impresas Gogol omitió esta explicación, de modo que no sólo rechazó un mecanismo de desautenticación estereotipado, sino que consiguió un importante y significativo cambio semántico, que trataremos en breve.

Hemos afirmado que el fiable narrador clásico no tiene otra posibilidad que la de realizar afirmaciones auténticas. Si construye un mundo mitológico, ambos componentes son auténticos. Si desautentica el mundo sobrenatural la desautenticación también es auténtica, es decir, conduce necesariamente a la destrucción del mundo mitológico y a la generación del mundo fantástico. El narrador clásico es un esclavo de su propia autoridad.

Un cambio radical en esta situación únicamente puede llevarse a cabo con un socavamiento también radical de la autoridad del narrador. Privar al narrador de su autoridad significa perder la única fuente fiable de autenticación: el ataque a esta fuente tiene importantes repercusiones para la estructura de las historias aléticas, pues se abre la posibilidad de construir mundos narrativos carentes de autenticación. Ahora todo es posible pero a ninguna de las posibilidades, ni natural ni sobrenatural, se le

concede un estatuto auténtico. Describiremos este mundo por el esquema: $N_?/S_?$, donde el símbolo «?» se usa para designar la falta de autenticación. El mundo alético de esta estructura será llamado *mundo ambiguo*. Las descripciones introducidas en este mundo son ambiguas en el sentido de que su valor de verdad es incierto.

En la obra de Gogol la aparición del mundo ambiguo puede localizarse en la historia breve «El retrato»: recuerdo la segunda versión (publicada en *El contemporáneo*, 1842), porque en la primera («Arabescos», 1835) nos encontramos todavía ante un mundo básicamente mitológico. Una comparación entre las dos versiones revela claramente un cambio fundamental: en la segunda versión Gogol suprimió un mecanismo típico del mundo mitológico, como es la «confirmación» colectiva de lo sobrenatural, y al mismo tiempo da el primer paso para la eliminación de la autoridad del narrador. La crucial escena de la introducción de lo sobrenatural, la animación de la pintura, se nos da como una experiencia personal (y por lo tanto no fiable) del pintor Cartkov. Sin embargo, el estado de Cartkov durante al acto fantasmal es ambiguo: el narrador nos informa tres veces que Cartkov despertó. Sin embargo, el acontecimiento fantástico continúa y, en vista del repetido comentario del narrador, no puede explicarse como un sueño de Cartkov. El mundo fantástico se hace ambiguo por la ambigüedad del mismo estado (el sueño) que podría facilitar su desautenticación.

En la versión impresa de «La nariz» Gogol generó un mundo ambiguo mediante un mecanismo más radical, la introducción del llamado narrador *skaz*. En el *skaz* el mismo acto de narrar carece de fiabilidad. Al narrador renuncia a su función de asignar valores de verdad objetivos y se embarca en un juego narrativo libre que no obliga. Hablando de forma figurada, podemos decir que el narrador skaz no se toma en serio a sí mismo: es libre para realizar afirmaciones contradictorias o minar sus afirmaciones mediante la ironía. La ley básica de la autenticación (las descripciones presentadas por el narrador y auténticas por eso mismo) no es válida en la narrativa skaz. En otras palabras, el narrador skaz es una posible solución a la tarea de privar al narrador de su autoridad. Por lo tanto, el narrador skaz necesariamente construye mundos ambiguos, y debería resaltarse que la ambigüedad se extiende tanto al componente natural como al sobrenatural de esta estructura.

El mundo ambiguo posee ciertas semejanzas estructurales con el mundo mitológico. Ambos son mundos dobles, pues consisten en un componente natural y otro sobrenatural. Además, ambos componentes son

equivalentes en su estatuto de autenticidad (N_a/S_a - $N_?/S_?$). Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre ambos mundos en su particular estatuto de autenticidad: el mundo mitológico es auténtico, mientras que el ambiguo carece de autenticación. El mundo mitológico es un mundo de valores de verdad narrativos objetivos, el mundo ambiguo es un mundo sin tales valores. El mundo mitológico da una respuesta afirmativa a la cuestión de la autenticidad, mientras que el ambiguo deja abierta la cuestión de la autenticidad.

9

UNA SEMÁNTICA PARA LA TEMÁTICA: EL CASO DEL DOBLE

La temática parece tener un problema que le pertenece absolutamente, como es el no poder encontrar su lugar propio en el entramado de disciplinas literarias. Esta inseguridad se revela muy claramente por la existencia de opiniones absolutamente contradictorias respecto a la significación de la temática para el estudio de la literatura. En una afirmación citada a menudo (cf. Weisstein 1973, 134 y ss.; Jost 1974, 40; Trousson 1980, 4) se dice que Wellek asestó un «golpe mortal» a la temática literaria, desahuciándola para cualquier objeto práctico de la crítica literaria y la historia: «*Stoffgeschichte* [Wellek usa el término alemán tradicional] es la menos literaria de las historias.» Un tema en una tragedia histórica, por poner un ejemplo, sería de interés «para la historia del sentimiento político» e «incidentalmente ilustrar cambios en la historia del gusto», pero no presenta un «problema *crítico*» (Wellek y Warren 1956, 250, cursiva añadida).

Con su rechazo de la temática Wellek ignora por completo la obra de la escuela de Praga (a la que por cierto él mismo pertenece por sus orígenes como investigador). Con la inspiración de Tomaševskij, Mukařovký y Vodička no sólo desarrollaron un impresionante sistema de temática literaria (véase Doložel 1982), sino que además le asignaron una posición central en la historia y la teoría literarias. Su centralidad deriva de la observación de que la estructura literaria está ligada a sus fundamentos «extraliterarios» en la temática y a través de ella. Por un lado, la temática vincula la literatura al lenguaje: después de todo, «todo constituyente temático se introduce en la obra por medios lingüísticos» (Vodička 1942, 353; cf. Mukařovký 1928, 11). Por otro lado, la temática conecta la literatura con la vida, la sociedad y la historia:

> La temática es precisamente aquel nivel de la estructura literaria que se ocupa de la poderosa influencia que los intereses vitales y los problemas históricos de una comunidad ejercen en la evolución

inmanente de la estructura literaria (Vodička 1948, 168)

¿Cómo podríamos explicar este contraste fundamental de opiniones, procedente de investigadores con un bagaje cultural común? ¿Son de hecho éstas opiniones formuladas sobre el mismo problema? La respuesta es sí y no. Tanto Wellek como Vodička se refieren a la temática literaria, pero lo que tienen en mente son dos modos completamente diferentes de la misma, dos tradiciones que se han ignorado entre sí, desarrollándose sin contacto mutuo o intercambio. Caracterizaré brevemente estos dos modos.

1. TEMÁTICA SELECTIVA

Utilizaré esta etiqueta para designar a aquellas tendencias que comparten una concepción del tema como rasgo llamativo o prominente del contenido literario, de alguna forma característico.[113] Los representantes más conocidos de la temática selectiva son dos ramas de la temática histórica (*Stoffgeschichte*), una en los estudios de folklore y otra en literatura comparada. A pesar de su larga tradición y de los impresionantes resultados de su investigación es sorprendente que haya habido tan pocos cruces entre estas ramas.[114] Sin embargo, es pronto visible que sus objetivos y bases son prácticamente idénticas: ambas estudian el mantenimiento, la mutación y migración de temas perennes en distintos períodos y culturas. Los temas de la literatura popular que se desplazan son el dominio de la *Stoffgeschichte* folklórica, mientras que su correspondiente comparativa sigue la transmisión de temas en las literaturas escritas. La *Stoffgeschichte* tiene una faceta teórica, pero su logro principal consiste en catálogos y diccionarios de temas (véase especialmente Thompson 1955-58; Thompson 1964; Frenzel 1963, 1976). La *Stoffgeschichte* folklórica consiguió importancia en las obras de la llamada escuela finlandesa (Christensen, Thompson), mientras que para la rama comparativa se ha reclamado a menudo un monopolio alemán. Más

[113] En términos despreciativos, Bremond llama a esta identificación del tema «periodística» (Bremond 1982, 138).

[114] Tanto en Weisstein (1973) como en Jost (1974) se menciona sólo de pasada el trabajo de Thompson.

recientemente, Jost ha anunciado una «internacionalización» del campo (op. cit., 15) y Weisstein (op. cit., 24 y ss.) ha acreditado su resurrección con comparatistas de Bélgica (Trousson), Alemania (Frenzel) y América (Levin).[115]

Existe una tercera versión, más reciente, de la temática selectiva: la crítica temática (el término es de Todorov), practicada especialmente en Francia (por Bachelard y Richard entre otros). La crítica temática adopta el tema en su sentido más amplio, hasta incluir los temas «verbales». No le interesan las grandes migraciones históricas y a través de culturas y más bien busca temas característicos de escritores particulares o de obras literarias individuales. Estudiando los temas como recurrentes y típicos, pero al tiempo como rasgos muy variables de los textos literarios, la crítica temática podría caracterizarse como una especie de estilística literaria.

No es necesario ofrecer una crítica de la temática selectiva, pues sería redundante y no haría más que confirmar la reciente valoración de Bremond. Pienso que el análisis crítico de Bremond se aplica a todos los modos de temática selectiva, aunque sólo trata específicamente de la rama folklorista.[116] Concentrándonos en la vaguedad de su concepto básico, el «motivo», Bremond apunta tres deficiencias epistemológicas generales: «(1) arbitrariedad en la identificación de ocurrencias textuales elevadas al estatuto de motivo; (2) descuido en la conceptualización y formulación de motivos extraídos de estas ocurrencias textuales, (3) anarqnía en la categorización y clasificación de los motivos» (Bremond 1982, 129). Añadiría únicamente que estas y otras deficiencias de la temática selectiva tienen, en mi opinión, un denominador común, como es la dependencia de la dicotomía caduca y estéril de forma y contenido.[117] El tema en la temática selectiva es un elemento del contenido separado de su forma. El concepto de contenido estructurado o de estructura temática es ajeno a la temática selectiva.

---

[115] Debería hacerse notar que para ambos autores el «internacionalismo» no se extiende más allá del Elba.

[116] En lo concerniente a la crítica temática, las objeciones de Bremond deberían añadirse a las formulaciones críticas anteriores de Todorov (Todorov 1970, 102-06).

[117] Esta dicotomía inunda el pensamiento del tematólogo hasta los detalles más precisos, como puede verse en la siguiente diferenciación sintomática: «como categoría literaria, la situación está [a diferencia del «motivo» o la «acción»] ... más estrecharmente ligada a la estructura que al contenido y tiene un peso tematológico relativamente pequeño» (Weisstein op. cit., 147).

2. TEMÁTICA ESTRUCTURAL

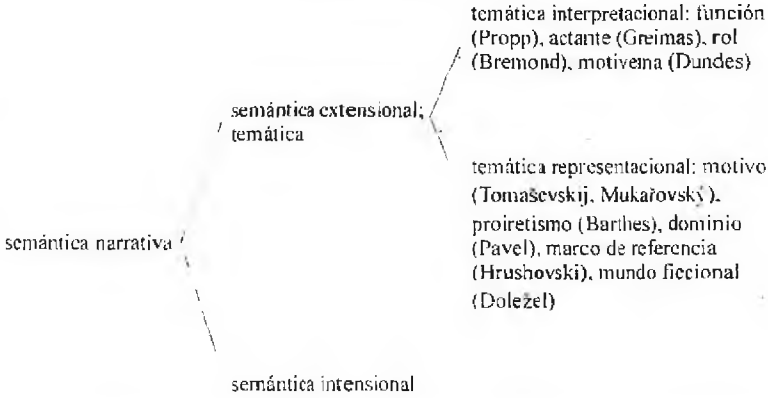
Para la temática estructural, en contraste con la anterior, la estructuración del contenido es axiomática. El contenido en literatura está estructurado, y no puede estudiarse independientemente de su estructuración. La temática estructural puede ser tan antigua como la poética de Aristóteles, pero su paradigma actual, en el que trabajamos, ha sido establecido en un tiempo relativamente reciente por una pléyade verdaderamente internacional de investigadores, incluyendo a Bédier, Barthes y Greimas en Francia, Dibelius en Alemania, Tomaševskij y Propp en Rusia y Mukařovký y Vodička en Checoslovaquia.[118]

Hay dos postulados epistemológicos que derivan del axioma del contenido estructurado que son fundamentales para el proyecto de la temática estructural: a) los temas deben identificarse como constituyentes integrales de la estructura literaria como un todo; b) los temas deben formularse como invariantes semánticos, y al mismo tiempo debe determinarse el registro de su hipotética variabilidad. Sobre estos principios epistemológicos, se establece la temática como una subdivisión de la semántica literaria. Puesto que estoy interesado únicamente en la temática narrativa, especificaré su lugar dentro de un modelo de semántica narrativa.

---

[118] No hay síntoma más claro del inmenso hueco entre la temática selectiva y la estructural que el hecho de que los defensores de la primera no se muestran conscientes de los logros de los segundos. Incluso en las más recientes discusiones de los problemas teóricos de la temática selectiva (Weisstein 1973 y Jost 1974) el trabajo de Propp es desconocido. Trousson se aventuró en la antecámara de la temática estructural, pero regresó con la tranquilidad de que «le thème ne trouve sa dimension que dans l'histoire, où s'enracine ses incarnations, et dans cette palingénésie que constitue son être même» (Trousson 1980, 8).

ESQUEMA 12



El modelo narratológico mostrado en el esquema 1 es un intento de sintetizar los conceptos y niveles conceptuales característicos del paradigma narratológico contemporáneo. Parece que tal síntesis puede alcanzarse sobre la base de la semántica fregeana, en la que se distinguen dos dimensiones de significado: intensión (*Sinn*) y extensión (*Bedeutung*). La intensión es el significado que portan las palabras originales de un texto literario, por su textura; la extensión es la invariante referencial de intensiones equivalentes, expresadas en una representación semántica (paráfrasis) de la textura. Merecen un breve comentario dos rasgos principales del modelo:

a) Mientras que los estratos básicos del modelo, semántica intensional y extensional, reflejan la base fregeana, la separación de la semántica extensional en una temática *representacional* de primer orden y una temática *interpretacional* de segundo orden viene requerida por la necesidad de la narratología moderna de dar cuenta de las estructuras temáticas y también de sus funciones narrativas. En cada nivel el modelo define sus unidades de análisis y las reglas de su combinación e integración. La semántica narrativa intensional es, por regla, idéntica a una semántica textual general. En una versión muy primitiva sus unidades pueden identificarse como morfemas, palabras, sintagmas, oraciones y estructuras suprasentenciales, y sus reglas combinatorias corresponderán a las de una gramática textual. La temática representacional será la semántica de los motivos con sus constituyentes necesarios (acciones, estados, agentes, objetos, etc.). El último nivel de nuestro modelo, la temática

interpretacional, está constituida por los términos semánticos de sistema interpretativo específico. En la narratología, el sistema más popular es el proppiano (motivemas, funciones, actantes), aunque cualquier otra versión de la temática interpretacional (arquetípica, freudiana) se situaría en este nivel de la semántica narrativa.

b) Los niveles del modelo están ligados mediante procedimientos transformacionales. Los niveles de la semántica extensional se alcanzan transformando la textura en sus representaciones semánticas. En mi opinión la forma más adecuada de representación semántica es la proposición o función proposicional, es decir, una estructura semántica que consiste en un predicado y uno o más argumentos (cf. Doložel 1976). Los motivos son proposiciones manifestadas por términos que expresan las categorías extensionales apropiadas. El vocabulario de representaciones de segundo orden es interpretado por el sistema interpretativo, por ejemplo, por una lista de actantes y funciones en una interpretación motivémica. Cada paso en el procedimiento transformacional produce una reducción de la variedad: los motivos son invariantes de texturas variables, y los motivemas son invariantes de motivos variables. Una de las tareas básicas de la temática, la asignación de invariantes a las variables (y viceversa), se formula como un procedimiento de traducción y parafrástico. En cada nivel de análisis, el significado se une a su forma de expresión apropiada. Estudiando el significado en un forma bien definida, la semántica literaria en general y la temática literaria en particular satisfacen su axioma teórico: no hay significado sin estructura.

El modelo fregeano de semántica narrativa se presenta aquí en su esbozo más limitado, y no tenemos otra aspiración que sugerir una solución para el problema de la temática, es decir, encontrar para ella un lugar adecuado en el marco del estudio literario. La temática es la semántica extensional de los textos literarios, en su nivel representacional ideutifica, define y formula temas expresándolos en términos de representaciones de motivos. En el nivel interpretacional propone funciones de temas en términos de sistemas interpretativos.

No seguiré en el desarrollo de este modelo de semántica narrativa. Mi objetivo en este estudio es demostrar el método de la temática estructural estudiando un tema particular, el del doble. Este análisis se centrará en la identificación del tema y en un resumen de su variabilidad, lo que significa que se ceñirá a la temática de primer orden. Posibles interpretaciones de segundo orden del tema no se tendrán en consideración. Esta restricción no

está impuesta sólo por limitaciones de tiempo, sino porque siento que la temática de primer nivel es el punto más débil de la semántica narrativa, y debemos concentrarnos en su elaboración. Demasiado a menudo el «método» de interpretación literaria no es otra cosa que un salto interpretativo desde una textura no analizada hacia los términos de un sistema interpretativo que se toma prestado. Lo resultante es una serie de interpretaciones imaginativas pero puramente arbitrarias, que no pueden ser evaluadas porque carecen de una sólida identificación de las estructuras temáticas de primer orden.

3. EL DOBLE Y SU FAMILIA

La temática selectiva identifica los temas por su permanencia, por su capacidad de supervivencia histórica. En la temática estructural se puede concebir el tema como un agrupamiento de temas recurrentes, y se constituirá en relaciones con otros temas semejantes o en contraste con ellos. Todo tema es un miembro de mini-sistema de temas afines, un *campo temático*, y su estructura está determinada primeramente por las oposiciones existentes en este campo.

Mi selección del tema del doble no es casual: este tema ha sido extremadamente popular en la literatura oral y escrita desde la antigüedad hasta el surrealismo. A causa de su permanencia, el tema está bien asentado en la temática selectiva (cf. Thompson 1955-58, II-D; Frenzel 1976, 94-114; Aziza et al. 1978, 61 y ss.). Procuraré demostrar las ventajas del acercamiento estructural, pero una comparación completa del modo en que el tema se trata en los dos tipos de temática está más allá del alcance de este estudio. Aunque la importancia del tema en la literatura y en la temática tradicional justificaría por sí mismo su elección para una reconsideración estructural, tengo otra razón, más especial, para esta decisión. El tema del doble está íntimamente ligado a una teoría semántica que, en mi opinión, proporciona un marco muy estimulante para el estudio de la ficcionalidad: *la semántica de mundos posibles*. El tema del doble debe haber sido inventado por una mente kripkeana, por expresar como hace la idea básica del modelo de mundos posibles: cuando pensamos o hablamos sobre un individuo, no pensamos o hablamos sólo sobre su existencia real, sino también sobre todos los cursos vitales alternos posibles que él o ella puede o podría seguir. La semántica de mundos posibles es una teoría del razonamiento y la imaginación que asigna una serie innumerable de dobles a cada individuo.

Se ha hablado mucho en la filosofía, la lógica, la lingüística y la poética contemporáneas sobre las bases conceptuales y el poder explicativo de la semántica de mundos posibles, pero no podemos incidir en estos debates ahora. Sin embargo, espero que las nociones pertinentes de esta semántica se clarifiquen mientras analizo el tema del doble.

La literatura es un sistema semiótico para la construcción de mundos posibles, llamados normalmente mundos *ficcionales*. Un mundo ficcional puede definirse de forma muy sencilla como una serie de individuos ficcionales componibles (agentes, personajes). En esta definición «componibilidad» significa capacidad de coexistencia e interacción: Emma Bovary es componible con Charles Bovary, pero no componible con Iván Karamazov.[119] El rasgo de componibilidad es crucial, pero insuficiente para la representación semántica del tema del doble: debe complementarse con el concepto de identidad personal. Se obtienen tres temas afines de las manipulaciones de la componibilidad y la identidad personal:

a) el mismo individuo, es decir, un individuo marcado por el rasgo de identidad personal, existe en dos o más mundos alternos. Este tema, popular en la mitología bajo el nombre de reencarnación, se llamará el *tema de Orlando*.

b) El *tema de Anfitrión* está generado por la coexistencia en el mismo mundo de dos individuos con identidades personales distintas, pero perfectamente homomórficos en sus propiedades esenciales. En la temática selectiva este tema también se conoce con la etiqueta «doppelgänger» o «mellizos idénticos».[120]

c) El *tema del doble* surge cuando dos incorporaciones alternativas del mismo individuo coexisten en el mismo mundo ficcional. Este es el tema en el sentido más estricto, el miembro central, más conspicuo del campo temático del doble. Los temas del campo están representados en el esquema 2, pero se necesita una descripción más detallada de sus estructuras.

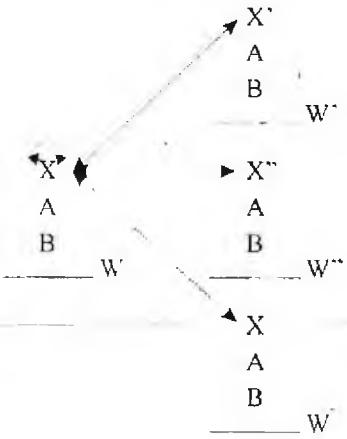
---

[119] Para que Emma Bovary e Iván Karamazov fueran componibles, debería construirse un nuevo mundo ficcional (como en los experimentos de Woody Allen).

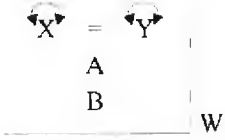
[120] El tema de Anfitrión ha sido estudiado por Perrot (1979) y Dimić (1979). Un tema medieval relacionado de dos amigos (Amicus-Amelius) ha sido analizado en Dimić 1975. Jauss (1979) transfiere el tema de la *Stoffgeschichte* a la *Rezeptionsgeschichte*, haciendo así evidente la continuidad entre ellos.

ESQUEMA 13

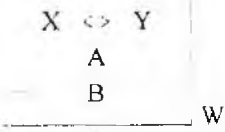
1. El tema de Orlando



2. El tema de Anfitrión



3. El tema del doble



W, W' ... mundos ficcionales
X, X', A, B ... individuos
< > ... relación de identidad personal

El tema de Orlando exige un mundo ficcional múltiple para su representación semántica. Un individuo (X) con una identidad personal fija existe en distintos mundos alternos en incorporaciones alternas (X', X" ...). La serie de propiedades que X posee sufre cambios cuando X se mueve de un mundo a otro. Cualquiera de estas propiedades, hasta las más esenciales, pueden alterarse. En la novela de 1928 que da nombre a este tema, Virginia Woolf hace que el protagonista exista como hombre en un mundo, y como mujer en otros. La semántica ficcional es radicalmente no esencialista.[121]

[121] En este sentido (y no sólo en éste) la semántica ficcional transciende las restricciones estándar de la semántica lógica. Aunque se ha reconocido que el concepto

La construcción de un universo ficcional múltiple en el que localiza el tema de Orlando, requiere que se erijan fronteras entre mundos. Diversos mecanismos constructivos pueden usarse para este objetivo. En la novela de Woolf las fronteras de mundos están marcadas por saltos significativos en el tiempo narrado, llevando al protagonista desde la Inglaterra isabelina hasta el presente (1928). En la historia «Caminos del destino» de O. Henry (1903), las fronteras de mundo se establecen por las muertes del protagonista David Mignot. Las vidas que David vive tras cada muerte deben considerarse vidas en mundos alternos. Debería ser de algún interés advertir que es precisamente la falta de fronteras de mundo en *La metamorfosis* de Kafka (1912) lo que nos hace reconocer que ésta *no* es una manifestación del tema de Orlando.[122]

La segunda condición del tema de Orlando, la preservación de la identidad personal en los desplazamientos entre fronteras de mundos, puede expresarse en una afirmación explícita, como en el texto de Woolf: «Orlando se había convertido en una mujer, no se puede negar. Pero en todo lo demás, Orlando permaneció exactamente como había sido. El cambio de sexo, aunque había alterado su futuro, no hizo nada por alterar su identidad.» Si no hay una afirmación explícita, el individuo puede identificarse en cada transmutación sucesiva por «marcas» de identificación, siendo el nombre propio una de las más poderosas, un *designador rígido* (Kripke 1972) que etiqueta al individuo en todas sus distintas vidas. Además, las tres vidas del héroe de O. Henry comparten algunos constituyentes comunes. Es especialmente significativo que todos ellos terminan con un disparo de la misma pistola, que pertenece al marqués de Beaupertuy: una vez es disparada por el propio marqués, otra por su acompañante y otra por el propio David.

En el tema de Anfitrión encontramos en el mismo mundo dos individuos (**X** e **Y**) con identidades personales distintas, pero que

---

lógico de posibilidad debe ser más amplio que la posibilidad causal y natural (Plantinga 1977, 245), la semántica lógica de mundos posibles mantiene una forma débil de esencialismo. Así, por ejemplo, Linsky aduce que en ningún mundo posible podría una persona convertirse en vienesa (Lansky 1977, 148); estas alteraciones pueden afectar fácilmente a un individuo ficcional.

[122] La transformación de un individuo humano en un *Ungeziefer* (insecto) no especificado ocurre en una clase de mundo, un mundo *híbrido*, en el que tales hechos son posibles por la propia naturaleza de sus condiciones modales (para un detallado estudio del mundo híbrido de Kafka véase el capítulo 12).

comparten una serie de propiedades de tal modo que son hasta cierto punto indistinguibles: **X = Y**. El tema no requiere una identidad absoluta de propiedades sino principalmente una semejanza perfecta de aspecto físico y conducta, lo que hace problemática la identificación. En la historia de Hoffmann «Der Doppeltgänger» (1822) los protagonistas no son hermanos en realidad, pero nacieron el mismo día en familias vinculadas por una gran amistad. Al crecer «semana tras semana y día tras día los dos chicos desarrollaron tal semejanza, tal parecido, que era imposible distinguirlos.» Cuando siendo jóvenes se encuentran en el mismo lugar crean necesariamente confusión sobre su identidad personal. Deberíamos resaltar de nuevo que esta confusión es únicamente epistémica, existe en las mentes de los habitantes del mundo ficcional, y crea el «misterio» del argumento de Anfitrión. La revelación de las distintas identidades personales (que en el texto de Hoffmann es posibilitada por una marca corporal escondida) acaba con la confusión y revela la estructura auténtica del mundo ficcional.

El tema del doble exige una gran manipulación de los rasgos semánticos de componibilidad e identidad personal. Como se ha definido, el tema se genera cuando existen incorporaciones alternativas (**X** y **X'**) del mismo individuo en el mismo mundo ficcional. En otras palabras un individuo caracterizado por una identidad personal aparece en dos manifestaciones alternativas, normalmente como dos personajes ficcionales. Los individuos doblados pueden coexistir en el mismo lugar y tiempo, como hacen en la novela *El doble* de Dostoyevsky (1846), o pueden ser mutuamente excluyentes, como en la historia de Stevenson «El extraño caso del Doctor Jeckyll y Mister Hyde» (1886). Sólo en el primer caso pueden relacionarse (verbal y físicamente) las encarnaciones del doble, mientras que en el segundo no pueden encontrarse. Sin embargo, incluso en el segundo caso los dobles viven en el mismo mundo porque comparten la misma serie de individuos componibles y se relacionan con la misma serie de co-agentes.

En la temática selectiva el tema del doble se ha tratado habitualmente como una variante del tema de Anfitrión, bajo la denominación común de «doppelgänger.» Frenzel apunta que el tema del doppelgänger se basa en la «semejanza física de *dos personas*,» pero esto no le impide incluir en su ámbito «formaciones de doppelgänger» que parecen corresponder a «*dos almas* o *dos egos* de un único ser humano» (Frenzel 1976, 94 y ss., cursivas añadidas). Debemos admitir la existencia de una semejanza semántica entre los dos temas, y ambos plantean la cuestión de la identidad personal, pero la semántica de mundos posibles

también nos permite reconocer una distinción estructural fundamental. En el caso del doble nos vemos obligados a aceptar un mundo ficcional en el que el mismo individuo puede existir en dos incorporaciones discretas. En el tema de Anfitrión el mundo ficcional sólo parece poseer tan inusual estructura, pues cuando se resuelve la confusión de identidades personales reconocemos una estructura de mundo convencional, en la que una identidad personal corresponde a un único individuo. A causa de su semejanza semántica, sin embargo, los temas están ligados por una zona transicional de manifestaciones ambiguas e inciertas. En esta zona existen individuos que parecen ser dobles, o doppelgängers, o ambos.

En el tema de Orlando la confusión epistémica de identidad personal no se plantea, puesto que las diversas incorporaciones del protagonista existen en mundos distintos. No obstante, una vez más el tema está ligado a través de una zona transicional al tema del doble. Esta zona transicional contiene individuos cuya serie de propiedades incluye inconsistencias radicales o que viven una vida de estadios radicalmente discontinuos. Estos individuos parecen entonces ser dobles o incluso múltiples. Al final, el tema de Orlando también crea confusión de identidad personal, y esta confusión es fenomenológica más que epistémica.

4. VARIEDADES DEL DOBLE

Tras identificar un tema o campo temático, debemos ahora dar cuenta del hecho de que en diferentes culturas y períodos históricos, así como en manifestaciones textuales individuales, aparece un único tema en muchas formas. Debe tratarse ahora el segundo problema básico de la temática, la correlación de invariantes y variables. La temática estructural no percibe la variabilidad temática como el resultado de cambios al azar, sino que explica su carácter sistémico revelando los factores estructurales que moldean el tema en formas diferentes. Un tema se modifica al ser integrado en estructuras literarias cambiantes. Las variantes históricas y culturales existentes son casos actualizados de su posible variedad.

Nuestros comentarios se ceñirán al tema del doble en sentido estricto, y a su variabilidad dentro de la estructura narrativa. Incluso esta tarea específica no puede llevarse a cabo de forma sistemática y exhaustiva en este momento. Todo aspecto y toda regularidad de la estructura narrativa puede convertirse en un factor modificante del tema. El resultado es una tipología extremadamente rica del tema. Sólo unos pocos de estos tipos, esperemos que los esenciales, serán delineados aquí.

a) Modos de construcción.

El factor modificante más significativo es el modo de construcción, es decir, cómo se trae al doble a la existencia ficcional. Hay tres de estos modos de construcción:

a_1) DOS INDIVIDUOS ORIGINALMENTE SEPARADOS SE FUNDEN PARA FORMAR EL DOBLE. Éste es el procedimiento utilizado en el relato «William Wilson», de Poe (1840). Dos compañeros de colegio, que ya tienen algunos rasgos semánticos en común, se hacen más y más semejantes por imitación, hasta que alcanzan un estado de similitud perfecta (estructura doppelgänger). Se transciende este estado, sin embargo, cuando en el curso vital del narrador se cruza el segundo William en momentos decisivos. Finalmente, cuando el narrador mata a su *alter ego* descubre una «identidad absoluta» y percibe que se ha matado a sí mismo. En contraste con la fusión gradual de dos identidades personales, el doble puede entrar en el mundo ficcional y unirse al individual de forma repentina, como una aparición. Este modo de fusión está ejemplificado en la novela de Dostoyevsky. En *El retrato de Dorian Gray* de Wilde (1891) el vínculo entre el joven héroe y su retrato se establece tan repentinamente: en esta ocasión el mecanismo constructivo es el deseo del héroe, que mágicamente adquiere fuerza performativa.

a_2) EL DOBLE SE GENERA POR DIVISIÓN EN DOS DE UN INDIVIDUO ORIGINAL SENCILLO. La historia de Gogol «La nariz» puede citarse en este contexto. La nariz de un empleado, separada de su dueño, asume la forma de un oficial que se parece mucho a su «dueño» (Pomorska 1980, 33). En el cuento de hadas de Hans Christian Andersen una sombra se divorcia de su dueño humano se convierte en un hombre y termina invirtiendo sus papeles. Debería advertirse que la operación de desdoblamiento afecta a una «posesión no enajenable,» un constituyente o parte de un individuo que bajo circunstancias normales no tendría una existencia independiente.

a_3) EL DOBLE SE GENERA POR UN PROCESO DE METAMORFOSIS. Un ejemplo conocido de esta variante es el doble de Stevenson. La metamorfosis es un esquema argumental más bien general, no específico para la generación del desdoblamiento. Es normal en los relatos mitológicos, domina el tema de Orlando y reaparece en el mito moderno de Kafka. La metamorfosis vincula el tema del doble a patrones narratológicos más generales.

b) Variantes paradigmáticas.

Ya hemos apuntado que el tema del doble, a diferencia del tema de Anfitrión, no requiere que las incorporaciones sean similares. De hecho, las relaciones paradigmáticas entre los dobles pueden variar desde la perfecta semejanza hasta el contraste absoluto. En la tipología paradigmática el doble de Dostoyevsky representa la variante basada en semejanza absoluta e insustituibilidad. Los dobles de Stevenson son manifestaciones de la variante contraria, al ser totalmente diferentes en su aspecto físico y actitudes morales. Un contraste todavía más radical se logra cuando una de las incorporaciones es una entidad ficcional no humana, como es el caso con el retrato de Wilde o con el sauce de un cuento de hadas popular eslavo.

La semejanza es sólo una de las posibilidades de una relación paradigmática entre los dobles, una que genera variedad dentro del tema. La relación de interacción, aunque igual de importante, parece bastante estática. Como regla general los dobles actúan como antagonistas, como si quisieran demostrar que no hay lugar para dos incorporaciones del mismo individuo en un único mundo. Al proyectarse en el argumento, el antagonismo genera una historia trágica. Por eso la historia del doble acaba a menudo en un asesinato, lo que supone, al mismo tiempo, un suicidio.

c) Variantes sintagmáticas.

Un par opuesto de relaciones sintagmáticas entre los dobles, simultaneidad y exclusividad, producen las dos variedades básicas del tema. Los dobles simultáneos comparten el mismo espacio y tiempo y son por lo tanto capaces de relacionarse física o verbalmente, y el doble de Dostoyevsky es un ejemplo. En contraste, los dobles exclusivos, como el doctor Jeckyll y Mister Hyde, no pueden coexistir: la sintaxis del tema se forma por cambios de una incorporación a otra. En este último caso podemos observar una correlación entre dos factores modificantes: los dobles generados por un proceso de metamorfosis están obligados a ser dobles exclusivos. Esto, creo, puede indicar la naturaleza periférica de la metamorfosis en la tipología del doble. La verdadera esencia del tema sólo puede ser portada por los dobles simultáneos. Sólo la confrontación cara a cara entre dos incorporaciones del mismo individuo puede explotar todo su potencial semántico, emotivo y estético.

d) Variedades de autenticidad.

Uno de los factores estructurales más flexibles del género narrativo es el procedimiento de autenticación,[123] que aquí opera con pleno poder, generando una variedad de dobles, desde el completamente autenticado hasta el totalmente ambiguo. Un caso claro de doble completamente autenticado se nos manifiesta en el texto de Stevenson: la existencia ficcional de la identidad metamorfoseante se afirma con medios de autenticación convencionales, es decir, la confesión del protagonista, confirmada por una afirmación de un testigo independiente. En la versión manuscrita de «La nariz» el doble está desautenticado por una afirmación narrativa final que relega la historia al espacio de los sueños. De esta forma la historia es un ejemplo típico del género fantástico, como lo definió Todorov (1970). En la versión impresa, sin embargo, Gogol suprimió la afirmación final, dejando abierta la cuestión de la existencia ficcional del doble. Así, Gogol fue un pionero de la variante ambigua del tema, desarrollada en totalidad por *El doble* de Dostoyevsky. El doble de Dostoyevsky constantemente sobrevuela los bordes de la existencia ficcional, pareciendo tanto auténtica como puramente alucinatoria.[124] Esta ambigüedad se hace más radical in *Tête-de-Nègre*, de Fourré (1960). Aunque casi todos los personajes (incluyendo el autor) aparecen en una forma doble, no hay forma de juzgar la autenticidad de los dobles, y de hecho todo el mundo ficcional de Fourré carece de autenticidad, pues el propio mecanismo de autenticación es minado en el texto. El mundo ficcional es como una casa de naipes erigida y destruida al capricho de su juguetón constructor.

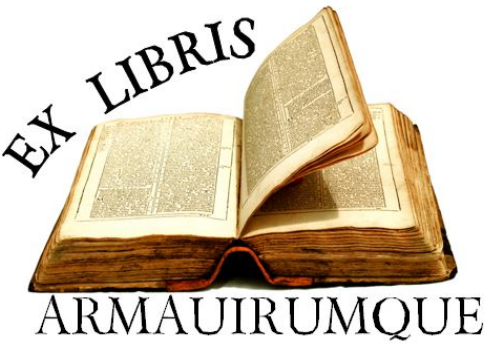
Los diversos tipos de doble que hemos podido aislar atestiguan la flexibilidad del tema, y parece seguro afirmar que esta flexibilidad es un factor decisivo en su longevidad. Un tema pertenece vivo mientras sea capaz de modificarse. La vida de una estructura literaria depende, por

---

[123] Una teoría de la autenticación se ofrece en el capítulo 7 de este volumen.

[124] En esta variante ambigua, el tema del doble abandona el espacio de lo fantástico y entra en el dominio de la ficción psicológica. Es interesante hacer notar que como un síntoma puramente psicopatológico, el tema vuelve a las últimas obras de Dostoyevsky, especialmente en *El adolescente* (1875) y *Los hermanos Karamazov* (1879-1880) (cf. Fischer 1929, 197; Chizhevsky 1962, 117 y ss.).

supuesto, de su capacidad de producir nuevos efectos estéticos. La temática estructural, al estudiar la dialéctica de invariantes y variables, de estabilidad y modificación, de tradición e innovación, se encuentra plenamente integrada en la poética y la estética. Con este paso final y decisivo, la temática estructural sella su divorcio de la temática selectiva que siempre ha tratado los temas como estéticamente irrelevantes.[125] Los temas y su variabilidad son centrales en el precario acto de equilibrio que todo artista debe ejecutar para crear una obra de arte.



[125] Esta posición es defendida explícitamente por Trousson: «La comparación estética de distintos tratamientos del tema hace que los autores dejen de ser simples agentes de transmisión; la atención se dirige a su aporte personal y se impone así el análisis preciso de la propia obra, para intentar esclarecer el proceso creador» («La comparaison esthétique des divers traitements du thème fait que les auteurs cessent d'être de simples agents de transmission; l'attention se porte sur leur apport personnel et s'impose ainsi l'analyse étroite de l'oeuvre elle-même pour tenter d'éclairer le processus créateur». Trousson, op. cit., 4).

10

UNA TEMÁTICA DE LA MOTIVACIÓN Y LA ACCIÓN

1. LA IDEA DE UNA TEMÁTICA GENERAL

En un estadio tan avanzado de nuestros esfuerzos, podríamos plantearnos la posibilidad de una temática general, una teoría universal que abarcara tanto la realidad como la ficción. La visión de la temática como un puente entre la realidad y la ficción no es nueva, pues ya la apuntó en términos generales el investigador de la escuela de Praga Félix Vodička:

> La temática es precisamente el estrato de la estructura literaria en el que los contenidos de los intereses prácticos y los problemas temporales de la comunidad influyen de forma más poderosa en la evolución inmanente de la estructura literaria (1948, 168)

En el terreno más específico de la temática narrativa, Bremond percibió claramente la misma conexión:

> A los tipos narrativos elementales corresponden ... las formas más generales del comportamiento humano.... Como técnica de análisis literario, la semiología del relato obtendrá su posibilidad y fecundidad de su arraigo en una antropología («Aux types narratifs élémentaires correspondent ... les formes les plus générales dn comportement humain....Technique de l'analyse littéraire, la sémiologie du récit tire sa possibilité et sa fecondité de son enracinement dans une anthropologie». 1966, 76)

Resulta alentador comprobar que también desde el otro lado, el de la antropología de la acción humana, se han hecho esfuerzos en esta dirección. El mejor esbozo de una temática no literaria, el análisis temático de Gerald Holton de la actividad científica (Holton 1973, 1978), se inspira en la crítica de arte, la musicología y la folklorística. Holton piensa que el análisis temático revela «un vínculo entre la actividad científica y los

estudios humanísticos.» Los temas científicos, como los del folklorista, no se explicitan en los textos: son categorías de «una recurrencia y estructura temática subyacente» (Holton 1978, 9). A pesar de su carácter «oculto», la fuerza de los temas para el desarrollo del pensamiento científico es muy grande: «La imaginación de un científico puede guiarse por su fidelidad, quizás implícita, a uno o más *temas*» (Holton 1978, viii). Holton dispone sus temas binarizando, como lo hacen los etnógrafos y mitógrafos, en «pares antitéticos», como evolución-involución, constancia-simplicidad, holismo-reduccionismo, jerarquía-unidad, eficacia de las matemáticas-eficacia de los modelos mecánicos, etc. Él sostiene (imitando a Propp, me atrevería a decir) que los temas de la ciencia son limitados en número, y sugiere que «el total de unidades, parejas y algunos tercetos no llegará a 100» (1978, 10).

Si retrocedemos algunos decenios al proyecto de investigación de Henry A. Murray y su equipo de Harvard, nos encontramos con el concepto de «tema» aplicado a un terreno más amplio, como el de las acciones humanas en general. Murray encuentra útil el concepto para establecer una teoría dinámica de la personalidad humana, una teoría de la actuación humana. Para él la acción humana se enmarca en la necesidad - «una fuerza hipotética ... dentro del organismo» - y la presión, que es «una tendencia o «potencia» del ambiente» que obstruye o facilita la satisfacción (1938, 42).[126] También el número de temas de Murray es cerrado. La estructura de la personalidad está dominada por una «unidad-tema», «un sistema de reacción subyacente» que es la clave de la naturaleza del individuo. La unidad-tema se forma en la infancia temprana y «se repite en muchas formas durante la vida posterior» (1938, 604-5).[127] Puesto que un individuo es un conjunto de «los temas más recurrentes», él o ella «mostrará una tendencia a reaccionar de forma similar en situaciones similares ... Así se produce mismidad (consistencia) al tiempo que cambio (variabilidad).» La biografía de un ser humano es «una ruta histórica de temas» (1938, 43-4).

---

[126] Vernon caracteriza los temas de Murray como «patrones de presión, necesidad y acción» (1969, 101).

[127] Holton sostiene una visión semejante respecto a la filogenia de los temas científicos: «La imaginación temática de un científico se forma durante el periodo anterior a su profesionalización. Algunos de los temas más persistentes son observables incluso en la infancia» (1978, 23).

Los trabajos de Murray y Holton son típicos de la epistemología de la temática general, tanto en sus debilidades como en sus previsiones. Lo negativo es la búsqueda en vano de una definición precisa, así como de una taxonomía bien fundada lógicamente: El concepto sigue siendo impreciso y la taxonomía continúa esquiva especialmente por la indefinición de la forma lógica de los temas. Holton hace patente esta debilidad al hablar de tres «usos» distintos del término - el concepto temático, el tema metodológico, y la proposición temática (o hipótesis) - sin plantear las consecuencias problemáticas de este batiburrillo lógico.

Lo positivo es que la temática general sostiene tres importantes principios teóricos: 1. El análisis temático es parte de una estrategia epistémica estructural (holística). Puede verse claramente el funcionamiento de este principio en la investigación de Murray, cuya psicología temática parte de una visión «molar» del hombre actuante: es una teoría macroestructural de la personalidad.[128] 2. Los temas son rasgos universales *invariantes* de la actuación humana que subyacen a las *variables* ocurrencias particulares. La actuación humana en toda su variedad está sujeta a las restricciones de los patrones temáticos. 3. Los temas se generan en varios niveles de la estructura de la acción, y dependen del objeto de la tematización.

Este último aspecto me parece importante para un mayor desarrollo teórico, pues nos invita a concentrarnos en la actividad de la tematización. La tematización es un estadio necesario e inicial de la representación. Un mundo o ámbito se tematiza en el proceso de ser representado. La tematización consiste en elegir en el mundo (ámbito) un constituyente o grupo de constituyentes que servirá como rasgo dominante o punto de partida para una representación particular. Sobre el tema todos los constituyentes del mundo (del ámbito) se ordenan en un entramado de niveles y relaciones. En otras palabras, el tema opera como una macro-instrucción, como un mandato global de acuerdo con el cual la representación organiza el mundo (ámbito). Nuestro objetivo inicial se ve apoyado por el hecho de que esta concepción de la tematización puede aplicarse tanto al discurso ficcional como al referencial. Sin embargo, una diferencia fundamental debe resaltarse en una ontología realista: los temas

[128] Murray formula explícitamente su estrategia holística: «Mediante la observación de muchas partes uno llega finalmente a una concepción del todo y, entonces, al aprehender este último, uno puede reinterpretar y entender las anteriores» (1938, 605).

referenciales son macro-instrucciones de la descripción de mundo (para la formulación de modelos cognitivos), mientras que los temas ficcionales funcionan como macro-instrucciones para la creación de mundo (para la creación de imágenes ficcionales).

La ventaja más importante que se obtiene al elegir la perspectiva de la temática general es el reconocimiento de que cada mundo(ámbito) puede ser tematizado de muchas formas distintas, dependiendo del propósito de su representación.[129] Así, por ejemplo, para la representación de la actuación humana, la psicología elegirá temas distintos de los de la filosofía, la sociología o la ciencia política. La representación ficcional genera el juego de temas más rico y variado, porque aspira a realizar todas las posibles tematizaciones de todos los mundos posibles.

La complejidad del procedimiento de tematización y la amplitud de su alcance explica las dificultades teóricas de la temática general. La inmensidad (o podría decirse imposibilidad) de esta tarea ha conducido a la temática por caminos más empíricos: se los temas se identifican sencillamente con representaciones *recurrentes*. En otras palabras, la resistencia histórica se ha convertido en el rasgo definidor del concepto, antes que la fuerza operativa. ¿Es posible concebir una forma de escapar del empirismo y el historicismo de la temática? Creo que sí, pero en este estadio debemos seguir a Horton, e intentar desarrollar una temática general para ámbitos más restringidos o específicos. Intentaré mostrar como podría producirse una temática general de la acción humana. La selección de este ámbito es el resultado de mi interés en los temas narrativos. Este estudio, por lo tanto, busca integrar la temática de la narrativa ficcional en una temática general de la actuación.

2. ASPECTOS BÁSICOS DE UNA TEORÍA DE LA MOTIVACIÓN

En la filosofía contemporánea de la acción, así como en la psicología post-conductista (para una revisión, véase Brand 1984, 6-23, ha triunfado la idea de que la actuación humana está ligada a factores mentales, o causada por ellos. El acontecimiento mental «inmediato», es

[129] Estoy de acuerdo con Prince (1985) en que el concepto de tematización debería ser el verdadero centro de la temática. Sin embargo nuestros acercamientos difieren en que Prince concibe la tematización como un procedimiento interpretativo que depende pragmáticamente del tematizador («thématisateur»), mientras que para mí la tematización es un procedimiento semántico regulado por la pragmática funcional.

decir, aquel que inicia o activa la acción, es llamado *intención*. La intención es una condición necesaria, un rasgo que define la acción. La presencia de la intención distingue a las acciones de otros acontecimientos (en particular, aquellos motivados por las fuerzas naturales). Debido a su carácter necesario, se suele la intención se da por supuesto , y por lo tanto pasa desapercibida. Esta circunstancia explica una curiosa discrepancia: mientras que en las teorías filosóficas de la acción el concepto de intención concita toda la atención, es casi siempre suprimido en las representaciones de la acción. De forma general, la intención (en términos de deseo o querer) sólo se menciona en casos en los que la acción fracasa o es abortada. Las teorías empíricas de la acción encuentran poco útil el concepto de intención por otro motivo más: al ser invariable (no diferenciado, sin grados o niveles), la intención no puede servir como un criterio para distinguir y clasificar las variedades de la acción.

Las dificultades con intención desaparecen si reconocemos que es un determinante necesario *pero no suficiente* de la acción humana. La acción en contexto, en su vínculo con la persona-agente y su incrustación social está condicionado por otros factores mentales más poderosos y obvios, designados por el término general de «motivación». Los factores motivacionales determinan «la elección, la intensidad y la persistencia de las actividades» (Birch y Veroff 1966, 10). Como los constituyentes más o menos estables de la estructuras de la personalidad, los factores motivacionales generan modos de actuar característicos de los individuos o de los tipos de personalidad. A un nivel más general, constituyen las regularidades y las especificidades de los *modos de la acción*.[130] Por todos estos motivos, el concepto de motivación es crucial en una teoría de la acción en general, y de una temática de la acción en particular.

He resaltado que el papel de la motivación se manifiesta cuando la acción se considera en su conexión con la persona actuante. No es sorprendente que debamos acudir a la psicología antes que a la filosofía si queremos aprender sobre la motivación. Propongo que empecemos nuestra breve incursión en la psicología motivacional familiarizándonos con una taxonomía neoconductista de la motivación. Resumiendo muchos años de observaciones y trabajo experimental, Birch y Veroff (1966) enumeran

[130] Esta formulación se ajusta a la psicología motivacional contemporánea, la cual, en contraste con la «visión episódica tradicional del comportamiento», «acentúa la continuidad del comportamiento y de su estructura motivacional subyacente» (Atkinson y Birch 1978, 361).

siete sistemas motivacionales: 1) el sistema sensorial estimula las respuestas corporales que buscan liberar presión o tensión en el organismo; 2) el sistema de curiosidad hace que el organismo reaccione a nuevos estímulos; 3) el sistema afiliativo motiva el contacto de una persona con las otras; 4) el sistema agresivo provoca reacciones a la frustración causada por los otros; 5) el sistema de consecución estimula la realización orientada a un fin; 6) el sistema de poder proporciona a la persona la capacidad de soportar la influencia de los otros; 7) el sistema de independencia motiva a las personas a actuar por ellas mismas.

Birch y Veroff defienden que estos sistemas motivacionales en conjunto «dan cuenta de la mayoría de los comportamientos recurrentes significativos del hombre» (1966, 41). Hoy su taxonomía parece significar el fin de las teorías de la acción humana que restringían la motivación a los impulsos (instintos). Son destacables los desarrollos contemporáneos en psicología motivacional por dos motivos. En primer lugar, se ha reconocido que los impulsos humanos adquieren rasgos específicos a través del condicionamiento social. Como señala Vernon, «incluso un comportamiento simple homeostáticamente motivado puede convertirse en los seres humanos en complicado, diversificado y modificado mediante su interacción con los gustos y hábitos de comer y de búsqueda de comida que se adquieren y mantienen en gran medida por la presión social» (1969, 39)[131] Todavía más importante es el segundo momento de los desarrollos recientes: los modelos de la vida mental humana se han ido haciendo más y más complejos, y el conjunto de sistemas motivacionales se ha expandido en correspondencia. Es especialmente significativo para nuestro objetivo el que los dominios mentales y factores motivacionales recientemente legitimizados (o mejor recuperados) incluyen las capacidades emotivas y cognitivas del ser humano.

El conductismo trató las emociones como accesorias a los impulsos, mientras que la psicología motivacional contemporánea los tematiza como fuerzas motivacionales y mentales autónomas. Así, por ejemplo, Averill «desempaqueta» el sistema de agresión para separarlo de una emoción motivadora - la ira, y sostiene de forma convincente que «la agresión puede tomar muchas formas, y la ira es sólo una de ellas. De forma inversa, la ira puede expresarse en gran variedad de modos, tanto

[131] Con esta modificación Vernon no duda en aceptar la «motivación homeostática» en el conjunto de factores motivacionales humanos (véase 1969, 36-40).

agresivos como no agresivos» (1979, 11). Es especialmente útil para nosotros el comentario de Averill de que los sistemas legales reconocen la fuerza motivacional de las emociones al admitir la existencia de crímenes pasionales (1979, 35). Otro psicólogo motivacional llega tan lejos como para apuntar que «el sistema emocional es el sistema motivacional primario durante el periodo vital de los seres humanos» (Izard 1979, 167).

En la filosofía griega los factores cognitivos ya fueron apreciados como decisivos para la acción humana. En la teoría de la acción de Aristóteles se formalizaron en el silogismo de la «razonamiento práctico». La psicología cognitiva contemporánea y la investigación en inteligencia artificial han retematizado estos factores al postular que las operaciones cognitivas guían las acciones humanas a todos los niveles - establecimiento de objetivos, selección de alternativas, verificación, evaluación de resultados, etc. la investigación en inteligencia artificial ha sido especialmente influyente a la hora de resaltar los diseños globales - «planes» o «guiones» - que se siguen en las acciones y actividades más complejas (véase Brand 1984, 204-21). Permítaseme destacar que los factores cognitivos de la actuación incluyen no sólo nociones universalmente compartidas, sino, y además primordialmente, opiniones y creencias personales, ideologías de grupo, convenciones comunales, etc.

La psicología motivacional contemporánea debería proporcionar una nueva taxonomía de factores motivacionales, pero no conozco ninguna sistematización comparable a la de Birch y Veroff. Por lo tanto me parece razonable restringir nuestra temática al mínimo juego de determinantes que hemos especificado: *impulso - emoción - cognición*. La función temática de estos determinantes consiste en determinar el grado de control sobre sus acciones ejercitado por el agente (o que el agente es capaz de ejercer). Los impulsos fuerzan a los agentes a actuar contra su voluntad y las acciones las afectan como «pasiones», es decir, como fuerzas infligidas que, al abrumar a los agentes, les hacen escapan del control directo.[132] Sólo la cognición les da control sobre sus acciones hasta el punto de que son capaces de fijar un objetivo y ponderar deliberadamente la gama de acciones alternativas que conducirían a su consecución.

---

[132] La concepción de las emociones como pasiones, que alcanza históricamente a Descartes, ha sido lúcidamente explicada por Danto: «Por cualquier razón, la voluntad es (lo que quiere decir *somos*) impotente para *constituir* nuestros sentimientos; estamos en *sus* manos (esclavos de la pasión), y aunque podemos disolverlos o inducirlos mediante causas, y así conseguir un cierto grado de dominio indirecto sobre ellos, somos, básicamente, impotentes de tenerlos o no tenerlos» (1973, 151).

Los factores motivacionales sólo se diferencian en el discurso teórico, porque en la actuación humana operan de forma conjunta, agrupados. La actividad erótica nos proporciona un destacable ejemplo de las agrupaciones mencionadas: todos los factores establecidos - impulso, emoción, cognición - se movilizan en su busca, pero las agrupaciones se organizan jerárquicamente, con un factor dominante de la acción, el cual determina su modo. Se manifiesta así la segunda función temática de la motivación: el modo de actuar de un agente concreto en una ocasión concreta depende del factor dominante de su agrupación motivacional. Por lo tanto llegamos a la conclusión de que la actuación puede tematizarse sobre la base de factores motivacionales. La parte final del presente estudio indicará la clase de temática de la acción que puede desarrollarse en este marco. Siguiendo el espíritu de Vodička y Bremond, nos moveremos libremente de la tematización de la motivación en el mundo real de los temas de la actuación ficcional.

3. TEMAS MOTIVACIONALES DE LA ACTUACIÓN

La temática tradicional de la actuación ficcional derivaba del momento físico de la acción: los temas narrativos eran configuraciones de las acciones físicas. Así, por ejemplo, la base de la temática popular de Propp es una serie de funciones como actos físicos generalizados (viaje, rapto, búsqueda, lucha, transfiguración, construcción de un palacio, etc.). La improvisada lista de descripciones de acciones de Barthes (*proaïretismes*) y secuencias de acciones (1970, 259-63) está dominada por acciones físicas (salir, tocar, entrar) y actos de habla (narrar, preguntar, declaración de amor). Se aprecian también algunos estados mentales (alegría, tristeza, miedo) e intenciones (querer salir). Esta mezcla refleja un dualismo típico de la narratología tradicional: la acción está en el dominio físico, el personaje es una serie de propiedades mentales (rasgos, disposiciones). En otras palabras, la estructura narrativa se divide entre la historia física y el personaje psicológico.

Una tematización de la actuación sobre la base de la motivación trasciende este dualismo, pues procura una psicologización radical de la historia y al mismo tiempo convierte al personaje en una entidad actuante, una mente en acción. Ya se apunta esta dirección en la «logique du récit» de Bremond (1973). De acuerdo con Bremond una persona es forzada a actuar (o a abstenerse de actuar) por tres clases de «móviles» binarios:

hedónico (deseo/aversión), pragmático (cálculo favorable/desfavorable) y ético (conciencia de obligación/prohibición). Pero en lo que concierne al control y al modo de la actuación, el agente de Bremond sigue siendo el agente aristotélico por excelencia. Él o ella es un agente voluntario cuando «habiendo concebido el proyecto de modificar el estado existente de cosas, pase a la acción para llevar a cabo ese cambio» («ayant conçu le projet de modifier l'etat des choses existant, [il] passe à l'acte pour réaliser ce changement»), mientras que se convierte en agente involuntario sólo por ignorancia o por error (176, 235).

Nuestra serie de sistemas motivacionales nos permite producir una temática narrativa más rica. Permítaseme repasar de forma breve algunos de los posibles procedimientos para tematizar el dominio de la actuación ficcional:

3.1. Al reflejar la presión del factor dominante, la actuación se tematiza en un modo racional, instintivo y pasional.

La misma acción física se tematizará (interpretará) de formas diferentes según su contexto motivacional. Así, por ejemplo, el asesinato cometido por Raskolnikov (en *Crimen y castigo* de Dostoyevsky) es una acción racional (ideológicamente motivada), el asesinato que comete Rogozhin (en la obra *El idiota* de Dostoyevsky), es un acto pasional (crimen pasional), y el asesinato del árabe por Mersault (en *El extranjero* de Camus) es un acto instintivo.[133] En cada caso el carácter temático de la acción clave (el asesinato) está determinado por su motivación dominante: por la ideología perversa en *Crimen y castigo*, por pasión desesperada en *El idiota*, por impulsos subconscientes en *El extranjero*.[134]

---

[133] Según la tematización de Mersault, la asesinato tiene una motivación nula: se interpreta como un acontecimiento natural.

[134] La tematización motivacional de la acción es de hecho análoga y complementaria a la tematización funcional (de Propp). La diferencia está en la naturaleza del «interpretante»; la tematización motivacional relaciona la acción con sus condiciones mentales, mientras que los vínculos proppianos con una estructura (de la historia) de orden superior. Como función, la acción de matar podría ser «daño causado por el villano», o por ejemplo, «victoria sobre el villano», o «ayuda de un ayudante».

3.2 Las acciones se tematizan al engendrarse en un conflicto de motivaciones

Este procedimiento es probablemente el generador más popular de temas narrativos, arrojando estructuras temáticas dramáticas en las que los agentes actúan o interactúan en la dinámica de la tensión, inestabilidad, giros repentinos y tormentos insuperables.[135] Indicaré a continuación como podría organizarse este vasto campo temático:

3.2.1 LOS TEMAS DE *CONFLICTO INTERNO* SE LOCALIZAN EN LA MENTE DE LA PERSONA QUE ACTÚA. Éstos pueden subdividirse en conflictos intra e intersistémicos. Los conflictos intrasistémicos surgen cuando los constituyentes de un único sistema motivacional, un factor positivo y otro negativo del mismo tipo, compiten por el control de la actuación. Dentro del sistema de impulso, la tensión entre los impulsos de afiliación e independencia genera un tema típico de maduración (a menudo representado en el ***bildungsroman***). Un tema hasta demasiado conocido dentro del impulso del logro es el de la incompatibilidad de los logros de la mujer, es decir, el bienestar de su familia y su carrera profesional (Birch y Veroff 1966, 64). El tema de los celos surge de la tensión entre el amor posesivo y el miedo de la pérdida o el abandono. Los temas del conflicto interno intersistémico se producen cuando diferentes sistemas motivacionales rivalizan por el control de la actuación de una persona. La base de este campo temático está constituida por un conflicto entre los modos de actuar instintivo y racional - un conflicto que agota la energía del príncipe Myškin, el héroe de *El idiota*. No es menos popular el choque entre pasión e ideología - el tema del comportamiento de Madame de Renal en ***Rojo y negro***, desde el momento en que se da cuenta que Julien es uno de los «jóvenes de clase baja, demasiado crecidos» («ces jeunes gens des basses classes, trop bien élévés») que posibilitarían el retorno de Robespierre (capítulo 17).

---

[135] A propósito, la teoría narrativa comparte este procedimiento de tematización con el psicoanálisis. Los temas psicoanalíticos - como representación, transferencia y sublimación - se derivan de los conflictos de la motivación. El paralelo entre la tematización narrativa y la psicoanalítica de la vida mental no es nada sorprendente. En el presente abundan las interpretaciones de la teoría freudiana como una representación literaria (poiética) o ficcional (véase, por ejemplo, Mahony 1982, Brooks 1984, Bloom 1985, Geha 1988). Algunas de estas interpretaciones se ven perjudicadas por su epistemología radicalmente idealista, que no permite la distinción entre la verdad y la falsedad, la realidad y la ficción, el sueño y el despertar.

3.2.2. LOS TEMAS DE *CONFLICTO INTERPERSONAL* SE ORIGINAN EN LA INTERACCIÓN, DONDE LAS MOTIVACIONES DE UN AGENTE SE RELACIONAN NECESARIAMENTE CON LAS MOTIVACIONES DE SUS CO-AGENTES. Cuando los agentes se encuentran en conflicto, la interacción puede, paradójicamente, reforzar las motivaciones personales de cada individuo. El «escándalo» de Dostoyevsky, las «escenas odiosas» en las que los asuntos más privados e íntimos se airean en público, es un ejemplo fascinante de esta estructura temática. Reforzando mutuamente sus pasiones, los antagonistas pierden gradualmente el control sobre su acción y el escándalo conduce a un clímax furioso de gritos, insultos y golpes físicos. Un repentino descenso se produce cuando uno de los personajes evita la cadena determinista de refuerzo de conflicto. Eso es lo que sucede en *El idiota* (capítulo I, 8) cuando el inocente espectador príncipe Myškin evita responder a un ataque físico fuera de lugar. Su reacción es totalmente incongruente con la energía motivacional del escándalo, y conduce a su caída (para más detalles véase el capítulo posterior sobre esta obra).

3.3 La historia de Madame de Rénal procede dentro del tema del conflicto motivacional interno hasta que se ve forzada a darse cuenta de que ama a un hombre «qui n'est point son mari.»

En este momento nos acercamos al tema del adulterio. El tema de Madame de Rénal es muy popular, pero sólo es un ejemplo de dentro de un campo temático extenso, generado en la oposición entre la motivación personal y las restricciones modales suprapersonales. A las personas se les dota de capacidades de acción más o menos limitadas, están atrapadas por papeles predeterminados, enfrentadas a prescripciones y prohibiciones sociales, rodeadas por valores y faltas de ellos, manipuladas por ideologías poderosas. Los individuos afrontan el mundo modalmente circunscrito de muy distintos modos. Los temas de los inadaptados, extranjeros, rebeldes, etc. se generan en el conflicto entre la motivación personal y las restricciones sociales, mientras que los temas de aquiescencia, arrepentimiento, castigo, etc. se engendran en la sumisión de la motivación personal a poderes suprapersonales.

La tematización de la relación entre la experiencia individual y su ambiente supraindividual va más allá del tema real de este estudio, como es la temática motivacional de la acción. Requiere, obviamente la introducción de condiciones, convenciones y normas sociales (relativas a

códigos). No entraremos en este campo temático aquí, pero desearía concluir con algunas palabras en defensa de mi propia motivación al presentar este trabajo en curso. La temática accional derivada de factores motivacionales está llena de peligros teóricos. Debemos entrar en la mente humana, un terreno que incluso sus mejores exploradores reconocen como una construcción de representaciones tentativas, hipótesis de trabajo y conceptualizaciones provisionales. Por otra parte, el progreso en la temática accional y narrativa requiere el reconocimiento de que la acción humana está inextricablemente ligada a él. Por esta razón, vale la pena intentarlo.

11

INNOVACIÓN COMO TRANSFORMACIÓN DE MUNDO

La innovación, ya sea en organismos, literatura, o cualquier otra cosa, es *cambio*, una alteración de la estabilidad del sistema y, en consecuencia, es un problema histórico. Para el objeto de este estudio definamos innovación como cambio que es beneficioso para el funcionamiento del sistema, como cambio que realza su potencial, su efectividad, su impacto positivo en otros sistemas, etc.

Hay dos problemas evidentes con esta definición. El primero es un problema de estética general o filosofía del arte, el tema de la lucha perenne entre «los antiguos y los modernos»: ¿Es la innovación deseable, o incluso una condición necesaria, para la existencia de la literatura? Los estetas prerrománticos y románticos, los formalistas rusos, los estructuralistas de Praga y vanguardistas de diversas confesiones han dado una respuesta positiva a esta pregunta. Creo que tenían razón, pero su pretensión debe reformularse de forma no dogmática, y desvestirse de su retórica polémica. El investigador de estudios eslavos actual puede incorporarse a esta disputa señalando el destino de la literatura bajo las restricciones de una estética normativa, reforzada por ideólogos, críticos, censores, o policía secreta: el final de la innovación supuso la muerte de la literatura como arte.

El segundo problema de mi definición no es menos problemático: ¿Quién decide, y sobre qué bases, lo que es beneficioso para sistemas tan complejos y heterogéneos como la literatura y las artes? Esta pregunta, sin embargo, no tiene un carácter filosófico, y por lo tanto, no tiene una respuesta universal o *a priori*. La busca de respuestas es la tarea propia de la historia literaria empírica, y requiere un examen de las condiciones específicas de cambio, especialmente la reconstrucción del estado inicial (de pre-inuovación) de la literatura en su estratificación estilística, «vertical» y genérica, la evaluación de la fuerza de la tradición y el papel de las personalidades creativas, el reconocimiento de las tendencias evolutivas e influencias extranjeras, etc. Podría empezarse este estudio histórico con una comparación de obras representativas del estadio «viejo» y el «nuevo», una comparación que podría revelar las transformaciones estilísticas en el

corazón de la innovación. Este primer paso lo daré en la segunda parte del presente estudio.

En mi opinión la historia de la innovación debe satisfacer dos requisitos. Primero, debe concentrarse en la *poiesis*, en la actividad creativa de los poetas, escritores, autores que dan existencia a las obras artísticas innovadoras. En otras palabras, la innovación es primordialmente un asunto de historia de la producción. No deseo negar que la historia de la recepción también tiene sus innovaciones: nuevas interpretaciones y apropiaciones de la obra de arte por parte de los críticos, lectores, intérpretes, directores, etc. Pero sea cual sea el significado que asignemos a la recepción (y este papel es más prominente en el drama que en otros géneros) no podemos olvidar que es un acto realizado sobre un obra que tuvo que ser producida antes por un creador. Al tratar del problema de la innovación nos vemos obligados a recordar que la relación entre el creador y el receptor/intérprete es asimétrica. En el estado actual de la teoría literaria es especialmente significativo reafirmar el papel del artista, del «hacedor» sin cuyos trabajos no habría papel para el lector, el intérprete, el espectador.

Lo segundo, y más importante, es que deberíamos buscar una historia basada en la teoría. Específicamente, debemos tener una teoría del drama para comprender la historia del drama. En otras palabras, el problema histórico de la innovación exige una breve introducción a los problemas básicos de la teoría contemporánea del arte dramático.

1. DRAMA, SISTEMAS SEMIÓTICOS Y MUNDOS FICCIONALES

Teniendo en cuenta mi formación no causará sorpresa que avance desde una teoría *semiótica* del drama y el teatro. Se ha admitido en general (véase especialmente Schmid 1975, Matejka 1976, 280-82, Slawińska 1977, Elam 1980, 5-19, Procházka 1988) que las bases de esta teoría fueron formuladas por los investigadores en semiótica de la escuela de Praga durante los años treinta y cuarenta. Elam ha reconocido este hecho con generosidad:

> El año 1931 es una fecha importante en la historia de los estudios teatrales. Hasta ese momento la poética dramática - la ciencia descriptiva del drama y la representación teatral - había avanzado de forma poco sustancial desde sus orígenes aristotélicos ... Aquel

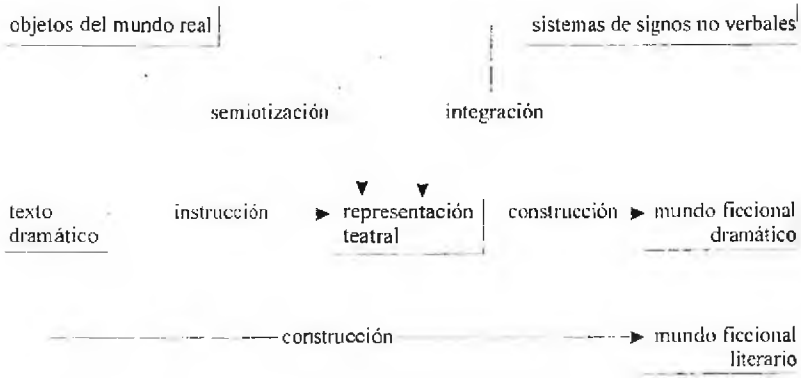
año fue el de la publicación de dos estudios en Checoslovaquia que cambiaron radicalmente la perspectiva de los estudios científicos del teatro y el drama: la *Estética del arte del drama* de Otakar Zich, y «Un intento de análisis estructural del fenómeno del actor», de Jan Mukařovký (1980, 5)

A Zich y Mukařovký se les unieron pronto otros miembros de la escuela, tanto checos como rusos (especialmente Jiří Veltruský, Petr Bogatyrev, Jiří Honzl, Roman Jakobson, Karel Brušak) para formular los problemas básicos de una semiótica de las artes dramáticas:

- ¿Qué clase de sistema (o sistemas) es el arte dramático?
- ¿Cuál es la relación entre el texto dramático y la representación (la escenificación)?
- ¿Cuál es la diferencia entre los objetos (cosas) de la realidad y los del escenario?
- ¿Cuál es el estatuto de la acción dramática y del actor?
- ¿Cómo se estructura el arte dramático?

Han pasado cincuenta años desde el florecimiento de la escuela de Praga, y los avances de la teoría del arte dramático han sido sustanciosos. Sin embargo, no es exagerado decir que los teóricos contemporáneos todavía se esfuerzan con problemas que ya se formularon en Praga hace cinco décadas.

ESQUEMA 14



Para intentar presentar la teoría semiótica de forma breve y lúcida, he decidido resumirla (esquema 1). El esquema en conjunto permite cierta discusión, pero permítaseme apuntar tres aspectos de particular importancia para el tema de mi estudio:

1.1. El esquema acepta la dualidad esencial del arte dramático: el texto dramático es un sistema homogéneo de signos verbales, mientras que el teatro es un sincretismo de diferentes sistemas de signos - verbales y no verbales, naturales y artificiales, materiales y simbólicos. En consecuencia, existen dos lecturas «legítimas» del texto dramático: *literario* (drama como literatura) y *representativo* (drama como teatro).[136] El camino del texto a la representación es complejo y no está trazado. Tras la experiencia del teatro

[136] En Praga, el estatuto del drama como género literario fue enérgicamente defendido por Veltruský: «Algunos teóricos han ... excluido el drama de la literatura y afirman que es el mero ingrediente verbal del teatro. Esta concepción está en desacuerdo con muchos hechos. El drama se disuelve a veces en literatura lírica o narrativa y emerge finalmente desde ellas, como en la Edad Media. Hay muchas obras que no se han escrito para la representación teatral, sino únicamente para ser leídas. Todavía más importante es el hecho de que todas las obras, y no sólo las «cerradas», son leídas por el público como las novelas o los poemas.

de vanguardia debemos reconocer que los intérpretes pueden permitirse mucha libertad. Sin embargo, el teórico literario tiene derecho, o incluso debe, tratar el texto dramático como un juego de instrucciones del autor para la representación. Si un director emprende una reescritura sustancial del texto, está creando una nueva variación de la obra dramática (igual que el dramaturgo cuando produce una versión nueva de un antiguo drama en transformación intertextual).

1.2. La categoría del mundo ficcional goza de una posición final, prominente, en nuestro esquema. El texto dramático y la escenificación buscan finalmente la construcción de un mundo ficcional. El concepto de mundo ficcional (basado en la idea de los mundos posibles) se desarrolló en teoría literaria en los años 70 (van Dijk 1974/75, Pavel 1975/76, Eco 1979, Doložel 1979), y se aplicó al drama por parte de Elam (1980, 98-117). La dualidad del arte dramático (resaltada en el apartado 1.1) implica que dos clases de mundo ficcional ontológicamente distintas aparecen en su dominio. El texto dramático construye un *mundo imaginado* que, como el mundo ficcional de la novela o la historia corta, existe como imagen compleja (*Vorstellung*) en la mente de su autor y es reconstruida como tal en la mente del lector. En contraste, el mundo ficcional del teatro es un *mundo material*, disponible para la percepción sensorial y experimentado como el mundo real. Esta es precisamente la magia del teatro: es una isla de ficcionalidad compuesta del mismo material que la realidad. Cada vez que el espectador entra en el auditorio y acepta las convenciones del teatro, entra en un mundo ficcional, que se muestra igual al mundo real que él o ella acaba de dejar atrás.

Elam sitúa los mundos dramáticos ficcionales cerca del mundo real, y se aleja de los teóricos que resaltan su autonomía (1980, 104-06). Ciertamente, la materialidad del mundo dramático ficcional es un fuerte impedimento para las desviaciones radicales de las leyes del mundo real. Sin embargo, muchas obras particulares e incluso géneros enteros (como la fábnla dramática, popular en el drama checo con el nombre «*dramatická báchorka*») testifican que lo fantástico, es decir, lo físicamente imposible, está tan vivo y tan bien en el dominio del drama como en el de la narrativa.

Sin embargo hay razones más poderosas para declarar el carácter distintivo de los mundos ficcionales en general y de los mundos dramáticos en particular. En otro lugar (véase especialmente Doložel 1989) señalé tres de sus rasgos específicos: (a) son incompletos, mientras que el mundo real es completo; (b) se circunscriben a sus propias leyes u «órdenes», que no

son necesariamente las de la naturaleza; (c) su existencia se deriva de los textos, mientras que el mundo real existe independientemente de cualquier tipo de representación, textual o de otra clase. Todos los constituyentes del mundo ficcional, sus personas (personajes), sus acontecimientos, su espacio y tiempo, varían de acuerdo con estos parámetros.

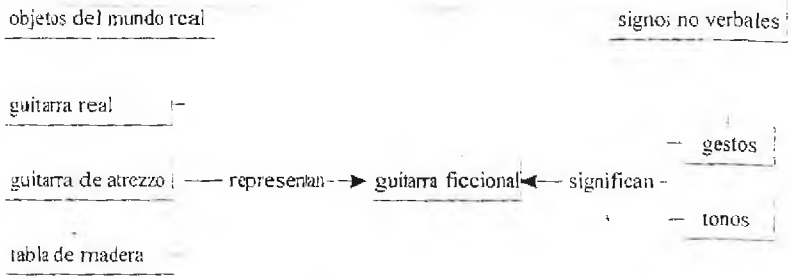
1.3. Para el objeto de este estudio, destacaría yo el último rasgo de los mundos ficcionales, concretamente su dependencia del texto que los construye. Puesto que el arte dramático es un medio sincrético (una multitud de textos), todos sus constituyentes - el texto verbal, el atrezzo, los actores, la iluminación, etc. - participan en la construcción. Sin embargo, el papel del texto dramático es central: en primer lugar, construye directamente el mundo ficcional, especialmente a través de los diálogos y los monólogos de los personajes; en segundo lugar, construye el mundo indirectamente, regulando la participación de los constituyentes no verbales. En esta última función el texto dramático es, por generalizar un comentario de Procházka, un juego de «instrucciones, prohibiciones o incluso omisiones» dirigidas a los receptores (1988, 21).

El drama posee un discurso especial de instrucciones explícitas - las notas del autor, que regulan primariamente la introducción del espacio natural y cultural así como muchos rasgos de las personas ficcionales, tales como el aspecto físico, el vestido, el movimiento, la expresión gestual, la voz, etc. Cuando una nota ofrece una instrucción, un objeto del mundo real, ya sea un actor o una mesa, se convierte en un signo que participa en la construcción del mundo ficcional.[137] Así, nuestra teoría confirma de nuevo la idea de Veltruský en el sentido de que «todo lo que hay sobre el escenario es un signo» (1940, 84). Pero deberíamos añadir que el papel semiótico de las notas afecta no sólo al mundo teatral ficcional, sino al mundo literario también. Las notas promueven la reconstrucción del mundo ficcional por parte del lector en el mismo grado que la representación: lo único es que se procesan de forma diferente, es decir, son tratados como el discurso del narrador en el género narrativo. la lectura no semiotiza los objetos materiales, sino las imágenes mentales de estos objetos.

[137] Las notas tienen sus propias características verbales, diferentes normalmente de las del diálogo, pero su cantidad, forma verbal y grado de obligatoriedad son parte del estilo dramático global y, por lo tanto, están sujetas al cambio y la innovación.

El proceso de semiotización tiene que entenderse correctamente, para evitar ciertas confusiones teóricas bastante comunes. por ello he preparado otro esquema (esquema 2) que demuestra la operación con más detalle. Las notas del acto I de *Djadja Vanja* (*Tío Vania*) dan la siguiente instrucción: «sobre una de ellas [las sillas] yace una guitarra»; el instrumento es tocado más tarde por Telegin. Para construir la guitarra ficcional de Telegin lo normal sería utilizar una guitarra real, pero este instrumento real tiene ciertas propiedades irrelevantes para su papel semiótico: pertenece a alguien, tiene una forma, marca, color, etc. concretos. Como parte del mundo ficcional de *Djadja Vanja*, la guitarra real sólo será relevante mientras represente la guitarra que Telegin toca. Como la guitarra ficcional es un constructo semiótico, puede ser representada por otros objetos reales, por ejemplo, por una guitarra de atrezzo, una tabla o simplemente por los gestos del actor (como si estuviera tocando una).[138]

ESQUEMA 15



La primacía del texto en la construcción del mundo dramático refuerza la legitimidad de un estudio literario del drama, pero cambia su perspectiva: estudiará cómo el texto da forma, directa o indirectamente, al mundo ficcional dramático y cómo sus cambios estilísticos y dramáticos llevan a la creación de nuevos mundos ficcionales. Demostraré este

[138] La capacidad de los signos teatrales de ser sustituidos (transformados) en la construcción de mundo ficcional ha sido ricamente explotado por los directores, especialmente en el teatro de vanguardia. Su primera formulación teórica se debe, incluso, a un director de vanguardia, Jiří Honzl (1940, véase también Elam 1980, 12-16).

acercamiento con una breve comparación de dos obras representativas del repertorio dramático checo, *Maryša*, de Alois y Vilém Mrštík, y *Léto* [*El verano*], de Fráňa Šrámek.

2. *MARYŠA* Y *LÉTO*

Sólo dos décadas separan los estrenos de *Mariša* (1894) y *Léto* (1915), pero los dos textos dramáticos llevan a cabo y muestran una transformación radical que tuvo lugar en la literatura y cultura checas con el cambio de siglo, la transición del realismo (naturalismo) al modernismo (específicamente el impresionismo). Facilita nuestra comparación el hecho de que las dos obras comparten la historia de un triángulo erótico, en el que están implicados un marido envejecido, una mujer atractiva y un amante joven.[139] Sin embargo, el emplazamiento espacial y social de la historia es completamente distinto: un pueblo del sur de Moravia con su modo de vida tradicional en *Maryša*, y el mundo ocioso de los sofisticados literatos praguenses en *Léto*. La moralidad arcaica y las relaciones rígidas de poder dentro de la familia son las causantes de la tragedia de Maryša:[140] la rebelión de sus emociones («corazón») no tiene éxito. Enfrentada al dilema de romper los lazos del matrimonio socialmente impuestos, o continuar con su marido, ella elige esto último. En contraste, en *Léto* no hay casi rastro de convenciones sociales que constriñan: incluso la religión (representada por el sacerdote del pueblo) ha perdido su rigidez ascética y se convierte en una celebración de las fuerzas de la vida.

Los cambios del escenario regional y social se acompañan con un notable giro en el manejo de la historia, una innovación del modernismo frecuentemente comentada: de la acción abierta a la experiencia interior, de los conflictos físicos a la dinámica de las emociones, temperamentos,

---

[139] En *Léto* el triángulo es doble: un segundo pretendiente, un chico pubescente, entra en la contienda, dominando el espectáculo y cambiando la historia de la obra (véase más adelante).

[140] Hablo de moralidad arcaica porque la obra la muestra ya en estado de crisis. Tanto la *vox populi* (en el acto III) como la voz del guardián oficial (la opinión del sacerdote referida por Maryša en el acto IV) cuestiona su legitimidad. Aunque arcaicas, las convenciones sociales son partes integrantes del mundo ficcional y como tal determinan las actitudes y acciones de los personajes, como ya señalara F.X. Šalda (véase Procházka 1988, 139).

ideas. Ciertamente *Maryša* es un drama de pasiones, pero las pasiones en el drama realista se expresan abiertamente en confrontaciones verbales y actos físicos violentos (una lucha, un intento de asesinato, un asesinato).[141] Šrámek sustituye el conflicto abierto de pasiones por la delicada historia de despertar erótico. Todas las emociones en *Léto* están sofocadas, a menudo expresadas indirectamente, en actos simbólicos (una peligrosa expedición en busca de lirios acuáticos), en las indirectas, en citas de poesía.[142]

Estas diferencias en la estructura temática de los mundos ficcionales de *Maryša* y *Léto* son evidentes. El cambio más importante se produce en un nivel menos obvio, en las distintas formas en que el mundo ficcional es conformado por el texto dramático. El texto de *Maryša* construye un mundo definido, concreto, en el que cada objeto, persona o acontecimiento ficcional está precisamente dibujado y delineado. La definición y concrección del mundo ficcional realista puede percibirse bien en sus constituyentes materiales: el escenario está inundado de especímenes de la naturaleza y de artefactos culturales, con sonidos de trabajo y canciones del pueblo. Las notas regulan la introducción de estas entidades ficcionales con enumeraciones meticulosas (tanto en aspecto físico como en sus disposiciones mentales) y por frecuentes instrucciones sobre gestos y voz. Las letras y notas de las canciones populares se ofrecen en un apéndice.

La interacción y relaciones emocionales entre los personajes se construyen con diálogos según el modelo de las conversaciones del habla cotidiana y coloquial, coloreadas por el dialecto local. Las emociones de los personajes son básicas - cólera, angustia, deseo, odio - y se expresan explícitamente, directamente. Sólo rara vez encontramos un gesto alusivo (Maryša besando la mano de su abuela al final del acto II) o palabra (de Maryša a Francek: «mañana, mañana me acompañarás» al final del acto IV).

El diálogo es primordialmente antagonístico: sus actos de habla más frecuentes son retos, amenazas, insultos, órdenes, prohibiciones,

---

[141] Es ilustrativo que una posterior reelaboración por parte de uno de los hermanos (Alois), en la que la muerte del marido se debe a un accidente, no fue aceptada por la audiencia, y la obra siguió representándose en su versión original (véase Procházka 1988, 105-06).

[142] La cita es un mecanismo de fuerte subjetivización del mundo dramático: los versos del héroe son del propio Šrámek.

llamadas en vano. Estos actos están claramente marcados por inversiones semánticas y de entonación. Una conversación entre Maryša y su tía nos servirá como ejemplo, aunque no es el más hostil de los diálogos:

MARYŠA	¿Por qué insistes conmigo, por qué quieres mi sufrimiento? ¿Por qué?
STROUHALKA	(*con irritación*) Porque tienes la cabeza de piedra. Eres una mujer, pero hablas como una niña.
MARYŠA	Pero, por Dios, tú misma deberías pensar sobre ello. Me parece (*con lágrimas en los ojos*) que me están cazando fuera de la casa. Lloro, ruego, me lamento y es como si le hablara a los robles.

El texto dramático de *Maryša* construye los incidentes cruciales de la historia sobre el escenario: la disputa sobre la dote de la novia, la partida de los reclutas,[143] el conflicto entre Maryša y sus padres y su sumisión final, la lucha entre Francek (el amante) y Vávra (el marido), cuando Vávra dispara a Francek, o cuando Maryša echa veneno al café de su marido. Incluso se hace volver al escenario al moribundo Vávra. Los Mrštíks no se recatan a la hora de poner acontecimientos patéticos ante los ojos del espectador y la mente del lector.

En contraste con la concrección y densidad material del mundo del drama realista, el mundo ficcional del drama impresionista es indefinido y pobremente provisto. Las notas sugieren más que prescriben la escena, introduciendo sus objetos materiales como si fuera de pasada, en lo que constituye un discurso esencialmente narrativo:

> *La habitación de un pueblo en la que en este momento dos fugitivos de Praga han establecido su nido; es más bien el nido de un gorrión. Hay muy poco mobiliario, los que están de vacaciones son normalmente modestos en este aspecto, incluso el desorden se justifica por la situación ...* (acto I)[144]

[143] En esta escena tenemos un ejemplo ilustrativo de la densidad material del mundo ficcional de Maryša. Las notas construyen «dos vagones llenos de reclutas. Los caballos están decorados con lazos» (acto I).

[144] En un drama posterior, *M_síc nad _ekou* [La luna sobre el río] (1922), Šrámek llevó

En este escenario se presenta en fragmentos la historia de dos crisis personales (el final del matrimonio Perout y el despertar erótico de Jan) Sus episodios cruciales, la aventura de Jan en el estanque, la fuga de Chvojka con la señora Perotouvá, la experiencia íntima de Jan con Stáza, se desarrollan fuera de escena: están construidos mediante una mención en el diálogo, una nota indicativa, o mediante el más antiguo procedimiento de construcción extra-escénica, la narración dramática. Las pausas, las voces fuera del escenario, los gestos y movimientos mudos, el escenario vacío, completan la serie de mecanismos qne crean el mundo impresionista de formas borrosas. El diálogo de *Léto* es radicalmente distinto del de *Maryša*, tanto en tono como en registro. El registro es checo literario, pero el diálogo viola la sintaxis y semántica convencionales a base de frecuentes elipsis, dudas, inversiones y contradicciones:

JAN	Mi querida tía, he visto algo bello.
PEROUTOVÁ	¿Ahora?
JAN	Pasó repentinamente ante mis ojos ... una imagen, un sueño ... Cleopatra quizás ... quizás Semíramis ... Tu prisionero, reina. ... vi ... no, no sé como decirlo, tal vez ... tal vez podría representarlo ... a veces represento lo que no se cómo decir ... ¿Puedo? (Acto II)

El carácter fragmentario del texto está resaltado por un código de voz e histriónico artificial prescritos por notas detalladas. El discurso de Jan está precedido por esta nota:

> *agacha su cabeza y cubre su cara con las manos, mientras la señora Peroutová le contempla con ávida compasión, sonriendo misteriosamente; entonces él deja caer súbitamente las manos y, sacudiendo la cabeza, la levanta; está muy excitado, jadea.*

---

a la perfección este estilo de las notas; ahora no pueden distinguirse de la narrativa de su prosa impresionista.

El habla de los personajes concretos no se diferencia por formas dialectales fácilmente identificables, sino mediante un tono típico: La señora Peroutová es una maestra en la ironía y el sarcasmo, el señor Perout adopta un tono coloquial, jovial, el habla de Jan es una muestra de lenguaje poético contemporáneo (impresionismo), mientras que el sacerdote recurre a la poeticidad arcaica (y por lo tanto sentimental) de la antigua escuela poética (de Vrchlický).

Juntos, el diálogo y las notas construyen la vida mental de los personajes como un vaga, fragmentada, frágil y en constante cambio. Las relaciones emocionales entre los personajes ficcionales son ambiguas e inciertas, se alude a ellas en vez de afirmarse explícitamente. Cuando repentinamente Chvojka expone una afirmación definida y no ambigua (diciendo a Peroutová: «Te quiero»), crea sorpresa y confusión. Una palabra con un mensaje claro viola las reglas de la construcción del mundo impresionista.

No puedo aquí hacer más que ofrecer una breve presentación de dos estilos dramáticos radicalmente diferentes, pero históricamente relacionados. El ejemplo ciertamente sugiere que la historia del drama está muy ligada a la evolución estilística de la literatura. Sin embargo, no lo he presentado para reforzar el argumento del drama como género literario. Más bien pretendía especificar mi idea inicial de que la innovación es un proceso de historia de la producción. Ahora podemos decir que en el arte dramático, como en las otras artes que requieren un lenguaje para construcción de mundo, el texto es el transmisor de la información. Los nuevos mundos son creados por nuevas palabras.

12

EL MUNDO FICCIONAL DE KAFKA

Los textos literarios modernos provocan muchas interpretaciones distintas y hasta contradictorias, y este hecho se ha explicado normalmente por su indeterminación o polivalencia semántica. Sin embargo, en el caso de Kafka el caos de interpretaciones procede menos de la indeterminación semántica de sus textos que de la debilidad teórica de sus intérpretes.[145] A pesar del extendido interés en Kafka su obra ha permanecido en la periferia de la teoría literaria moderna.

El objeto de este estudio es demostrar la utilidad de la moderna semántica de la ficción para la interpretación de la obra de Kafka, así como las posibilidades de un mayor desarrollo de la teoría, estimulada por su confrontación con textos complejos y multivalentes. En contraste con acercamientos *ad hoc*, la semántica ficcional concibe los textos literarios como sistemas semióticos para construir (generar la existencia) de mundos ficcionales, paralelos al mundo real aunque autónomos respecto a éste. Por esta razón, la semántica ficcional moderna debe establecerse como una semántica *construccional*, es decir, como una teoría que explica las propiedades semánticas de los textos literarios, que tienen el poder de

[145] Comparto completamente la opinión de Steinmetz: «El alto grado de falta de transparencia y de contradicción que caracteriza a la investigación sobre Kafka se debe sobre todo a que en este caso se carece de una reflexión esencial sobre las condiciones y los procesos de recepción e interpretación de los textos literarios....[La investigación sobre Kafka] ha ilustrado, como ningún otro ejemplo, tanto en su totalidad como en casi todas sus aportaciones particulares, el fracaso de una hermenéutica sin reflexión» («Der extrem hohe Grad von Unübersichtlichkeit und Widersprüchlichkeit, der die Kafka-Forschung auszeichnet, ist vor allem dadurch verursacht. Daß in diesem Falle das Versäumnis einer grundsätzlichen Reflexion über die Bedingungen und Prozesse von Rezeption und Interpretation literarischer Texte unterblieben ist ... [Die Kafka-Forschung] hat wie kaum ein anderes Beispiel als Ganzes wie in so gut wie all ihren Einzelbeiträgen das Scheitern einer weitgehend unreflektierten Hermeneutik veranschaulicht». Steinmetz 1977, 20). Sólo unos aspectos aislados de la obra de Kafka, como sus modos narrativos (cf. Cohn 1968) o su peculiar forma de argumentación (cf. Steinmetz), se han estudiado con atención a marcos teóricos generales.

construir mundos ficcionales (cf. Doložel 1980).

Un mundo ficcional se caracteriza por una serie de constituyentes, por una estructura específica y por sus propios potenciales semánticos. «Mundo ficcional» es un concepto macroestructural y como tal proporciona un marco general para interpretar semánticamente los constituyentes particulares o aspectos del texto literario. En otras palabras, la interpretación del texto empieza proponiendo una hipótesis sobre las características globales de su mundo ficcional. Dentro de esta hipótesis global, las interpretaciones de constituyentes particulares del significado del texto encuentran acomodo. No pretendo sugerir que una hipótesis sobre la macroestructura del mundo ficcional hará posible la formulación de interpretaciones definitivas, exclusivamente «correctas». Sin embargo, creo que esta hipótesis proporcionará un criterio básico, en términos de los cuales pueden evaluarse las interpretaciones particulares. Es especialmente claro que la hipótesis macroestructural revelará la escasa fiabilidad, o el puro absurdo, de algunas interpretaciones de los constituyentes textuales aislados.

I. EL MUNDO MITOLÓGICO

Para comprender la estructura y potencial semántico del mundo ficcional de Kafka, debemos ponerlo en relación con el mundo de la mitología clásica. El mundo mitológico es una estuctura dual (binaria), que consiste en un dominio natural y otro sobrenatural.[146] Hay dos propiedades del mundo mitológico que son de gran importancia para el estudio de la semántica de Kafka:

a) El contraste entre los dominios natural y sobrenatural se establece entre modalidades aléticas. Las constricciones modales que operan en el dominio natural vienen dadas por las leyes del mundo natural: estas leyes determinan lo que es posible, imposible y necesario en el mundo natural. Las modalidades se imponen a todos los habitantes del mundo natural, incluyendo a los humanos. De ese modo, el mundo humano

[146] Lo típico es que el dominio natural esté rodeado por dos dominios de lo sobrenatural:
el dominio superior (el cielo) y el bajo (el infierno) (cf. Kirk 1970, 224). Este aspecto particular de la estructura del mundo mitológico es, sin embargo, irrelevante para nuestra discusión.

es parte integrante del mundo natural. Todo lo que sucede o puede suceder en el dominio natural, tanto los acontecimientos naturales como las acciones humanas, está regido por sus modalidades. En contraste, las modalidades de la naturaleza no se imponen en el dominio sobrenatural. Todo parece ser posible en el mundo sobrenatural, puesto que sus acontecimientos son causados por fuerzas que sobrepasan las leyes de la naturaleza o están referidos a ellas. Por norma, estas fuerzas se individualizan y personifican en agentes sobrenaturales: dioses, espíritus, demonios, etc.

b) La asociación de los dominios natural y sobrenatural está dominada por dos relaciones básicas: la relación de poder (control) y la relación de accesibilidad. El hecho de que en todas las mitologías el dominio natural sea gobernado por el dominio sobrenatural es un asunto de conocimiento común. Para todos los acontecimientos del mundo natural pueden rastrearse influencias o intervenciones procedentes del dominio sobrenatural.[147] En un caso extremo, estas intervenciones hacen que sucedan acontecimientos de tipo sobrenatural en el dominio natural. Estas violaciones de las leyes de la naturaleza y de las modalidades del mundo natural se perciben por sus habitantes humanos como milagros, hechos fantásticos o al menos fenómenos inexplicables o misteriosos. Debería advertirse que la relación de poder es estrictamente asimétrica: los habitantes del mundo natural no poseen la capacidad de intervenir directamente en los acontecimientos del mundo sobreuatural. De forma similar, la segunda relación básica entre los dos dominios, la accesibilidad, es también asimétrica. Mientras que los agentes del mundo sobrenatural tienen libre acceso al mundo natural, aunque tengan que asumir adaptaciones concretas o disfraces, para los habitantes del dominio natural es inaccesible el sobrenatural. Se requieren permisos especiales y se imponen condiciones estrictas en los pocos visitantes humanos a los que se les permite cruzar la frontera celosamente guardada. Al ser inaccesible físicamente, el dominio sobrenatural está más allá de la cognición humana: aparece como un profundo misterio, como un agujero negro trascendental. Las mentes de los habitantes del mundo natural se sienten atraídas hacia este misterio, pero tiene que confiar en informantes que se nombran a sí

[147] Las intervenciones de los agentes sobrenaturales en el mundo humano están normalmente gobernadas por reglas más o menos estrictas (cf. Barnes 1974, 123). Sin embargo, no hay garantía de que no se produzcan intervenciones arrogantes o caprichosas.

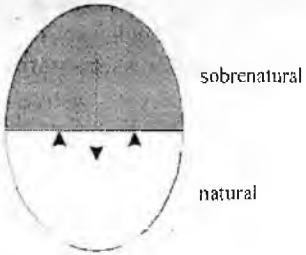
mismos y cuyas descripciones del mundo sobrenatural no son verificables independientemente.

II. EL MITO MODERNO DE KAFKA

Las oposiciones modales y las relaciones asimétricas, características del mundo del mito clásico, nos proporcionan la base para entender la estructura del universo ficcional de Kafka. Su mundo ficcional puede definirse como una transformación específica del mundo mitológico. Son dos las clases de transformaciones, lo que da lugar a las dos variedades del mundo ficcional de Kafka que pueden formularse: a) La primera transformación consiste en eliminar (disolver) la frontera entre los dominios natural y sobrenatural, y neutralizar su oposición modal. Mediante esta operación el mundo mitológico binario se transforma en un mundo *híbrido*. b) En la segunda transformación, la separación entre los dos dominios se mantiene, y con ella la relación asimétrica entre dichos dominios. Sin embargo, la oposición modal se realza, y ambos mundos están sujetos a constricciones de las modalidades naturales. Como resultado de esta transformación, la oposición modal del mundo mitológico es sustituida por una oposición semántica entre el mundo *visible* y el *invisible*. La parte central de la ficción de Kafka se localiza en estas dos variedades de mundo ficcional (véase el esquema 1).

ESQUEMA 16

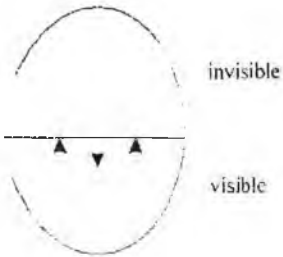
1. EL MUNDO MITOLÓGICO:



2. EL MITO MODERNO DE KAFKA:

a) el mundo híbrido

b) el mundo visible/invisible



A continuación describiré con más detalle estas estructuras macrosemánticas, e investigaré sus manifestaciones más representativas en la producción de Kafka.

A) *El mundo híbrido.* Este mundo es un estructura semántica en la que se

neutraliza la oposición entre lo natural y lo sobrenatural, de forma que tanto los fenómenos naturales como sobrenaturales son partes integrantes de un mismo mundo. De hecho, la semántica del mundo híbrido debe abandonar la terminología «natural» / «sobrenatural» que se aplica al mundo mitológico. Todos los fenómenos del mundo híbrido suceden «naturalmente» y con normalidad. Si tenemos que especificar fenómenos del mundo híbrido que superan las constricciones de las modalidades naturales, nos referiremos a ellos como fenómenos *raros*. Puesto que no hay un dominio sobrenatural en el mundo híbrido, no podemos referirnos a éste como fuente de los fenómenos raros. De hecho esta explicación contradiría los mismos principios de la semántica de Kafka: si se explicaran como sobrenaturales el mundo híbrido de Kafka se reduciría a una estructura mitológica, y se verían privados de su particular originalidad semántica y efectividad estética. Tenemos que aceptar esta regla modal básica del mundo híbrido: genera y motiva por completo tanto los fenómenos extraños como los que no lo son.

Tenemos un modelo del mundo híbrido de Kafka en un breve texto titulado «Un cruce» («Eine Kreuzung » 1917).[148] El animal único de esta historia. «mitad gato, mitad oveja» («halb Kätzchen, halb Lamm») muestra todos los aspectos significativos de la neutralización modal y la hibridación: a) algunos de sus rasgos son típicos de un gato (la cabeza y las garras, «Kopf und Krallen» y otros de una oveja (el tamaño y la forma, «Größe und Gestalt»). b) Posee propiedades que ambos animales comparten (los ojos, la piel, los movimientos, «die Augen,» «das Fellhaar,» «Die Bewegungen»), o que al menos comparten en grados distintos (el desasosiego, «die Unruhe»). c) Carece de algunos rasgos de sus constituyentes originales (no sabe maullar y le asustan las ratas, «miauen kann es nicht und von Ratten hat es Abscheu»). Finalmente, además de los rasgos que se derivan (o que ha heredado) de sus «padres», el híbrido adquiere propiedades exclusivas, su totalidad estructural específica: es ajeno a gatos y ovejas y parece más cercano a seres superiores, humanos («¿Tenía este gato con alma de oveja ambición humana también?», «Hatte diese Katze mit Lammesseele auch Menschenehrgeiz?»). Para resumir, el extraño híbrido de Kafka tiene la capacidad de comportarse como un gato,

[148] Las fechas de los escritos de Kafka proceden de Binden 1975. Las referencias a páginas son de las ediciones Fischer Taschenbuch Verlag de *Sämtliche Erzählungen*, *Der Prozeß* y *Das Schloß*.

como una oveja, como ninguno, y como algo (o alguien) completamente diferente. De forma similar, el mundo híbrido de Kafka puede producir fenómenos que serían (en la estructura subyacente) llamados naturales y sobrenaturales, así como fenómenos de un carácter nuevo y ambiguo. Mientras que un metalenguaje basado en la lógica binaria carece de vocabulario para denominar a estos fenómenos, el mundo híbrido de Kafka es un recurso semántico para producirlos *en masse*, y con gran variedad.[149]

Que yo sepa, la primera manifestación del mundo híbrido es el último texto de la primera colección impresa de Kafka, *Meditación* (*Betrachtung*), titulado «Infelicidad» («Unglücklichsein», 1910). Un acontecimiento extraño - un niño entrando en una habitación a través de la pared - irrumpe en el mundo solitario del narrador-protagonista. El niño es comparado con un «pequeño fantasma» («kleines Gespenst»), pero es aceptado y tratado como un visitante normal y esperado, como un habitante del propio mundo del narrador. En una conversación posterior con un vecino el narrador, aunque mantiene que no cree en fantasmas, expresa un miedo *racional* de que el niño fuera un fenómeno natural. En cualquier caso, no hay explicación racional posible («El miedo real es el miedo de lo que ha causado la aparición», «Die eigentliche Angst ist die Angst vor der Ursache der Erscheinung» p. 22). El narrador busca una causa, una explicacióu fuera de su propio mundo. Este es el único aspecto del fenómeno extraño que no ha sido todavía completamente domesticado en el mundo híbrido, que no ha sido todavía completamente aceptado como un acontecimiento normal por sus habitantes humanos. Sin embargo, cuando el narrador vuelve a su habitación, las reglas semánticas del mundo híbrido vuelven a confirmarse: el niño ha desaparecido, el narrador no se sorprende, y se va tranquilamente a la cama.

En una de las obras más conocidas de Kafka, en la historia *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1912) las modalidades del mundo híbrido generan la extraña transformación de un ser humano en un parásito o alimaña («Ungeziefer»). Debería resaltarse que nunca se especifica la nueva forma de Gregor Samsa como animal de un modo definido.[150] Más

---

[149] El papel de los niños en «Eine Kreuzung» indica muy bien el carácter del mundo híbrido de Kafka: sólo los niños se toman este mundo sin sorpresa, incluso con deleite y curiosidad y por lo tanto, son capaces de pensar preguntas con sentido sobre sus orígenes, nombre, futuro y final.

[150] La muy debatida cuestión de si el metamorfoseado Samsa es un gusano o un insecto (y de qué clase) es completamente ajena a la semántica de Kafka. Demuestra la falacia

bien, Gregor se ha cambiado de un ser humano «puro» a una forma mezclada, híbrida, que combina rasgos animales y humanos: es un animal en aspecto físico, pero su vida mental, que degenera lentamente, sigue siendo humana. Otra vez, el acontecimiento extraño de esta historia no es domesticado completamente: la familia de Gregor y otros habitantes humanos del mundo híbrido reaccionan con horror y repugnancia. Aunque no se intenta explicar el fenómeno como una intervención desde el dominio sobrenatural (el cual, como hemos dicho, no existe en el universo de Kafka),[151] los observadores reaccionan emocionalmente como si hubieran sido testigos de una intervención sobrenatural. La reacción emocional corresponde al *Angst* (miedo) racional del protagonista de «Infelicidad». En ambas historias los agentes humanos no están todavía completamente adaptados a las modalidades y potenciales semánticos del mundo híbrido en que viven. Por esta razón *La metamorfosis* es el trabajo del corpus de Kafka en el que más se acerca a las tradiciones del género fantástico.[152]

Las reacciones racionales y emocionales de los habitantes humanos del mundo híbrido, observadas en «Infelicidad» y *La metamorfosis* son residuos de las antiguas condiciones modales binarias del mito tradicional. En otras historias del mundo híbrido estos residuos desaparecen. Lo que sucede es aceptado por los habitantes como no sorprendente, doméstico, «natural». Esta actitud es evidente en «Un médico rural» («Ein Landarzt», 1917). El «milagro» de descubrir un par de caballos y un mozo de cuadra en una pocilga que no se usa, es recibido con regocijo por el doctor y su doncella. El comentario de la doncella indica que ella entiende perfectamente el potencial semántico del mundo híbrido «Nunca se sabe lo que tienes en reserva en tu propia casa» («Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat», p. 124). Lo extraño se produce en medio del mundo humano, en reserva y esperando que se descubra o interfiera. Ahora lo extraño es un constituyente integrante del mundo

básica de los intérpretes de Kafka, sus intentos de naturalizar el mundo artificial de Kafka en términos que se refieren al mundo cotidiano de la experiencia humana (cf. Steinmetz 33 y ss.).

[151] De hecho no se sugiere una explicación: la madre de Gregor habla de él como «mi desafortunado hijo» («mein unglücklicher Sohn» p. 78).

[152] Todorov ha mostrado la relación de *La metamorfosis* con el género fantástico, resaltando al mismo tiempo que Kafka transciende esta estructura tradicional: «ce qui était une exception dans le premier monde, devient ici le règle» (Todorov 1970, 183).

híbrido y sus habitantes humanos lo aceptan como experiencia cotidiana. Atraído hacia el mundo híbrido por «una falsa alarma en la campana nocturna» («Fehlläuten der Nachtglocke»), el doctor, montando un equipamiento verdaderamente híbrido, «con un vehículo terrestre, caballos no terrestres» («mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden», p. 128), no tiene medio de escapar de sus modalidades.

Una vez que se establecen las reglas estructurales del mundo híbrido su potencial semántico puede usarse para generar una gran variedad de historias. En «Las cuitas de un hombre de familia» («Die Sorge des Hausvaters», 1917), una cosa o ser híbrida, ser - criatura - madera («Wesen» - «Gebilde» - «Holz») cohabita con la gente de una casa y a veces entra en conversaciones simples. En «El cazador Gracchus» («Der Jäger Gracchus», 1917), las modalidades del mundo híbrido hacen posible que un hombre muerto coexista con los vivos. Más precisamente, y en correspondencia con la semántica del mundo híbrido, Gracchus está tanto vivo («Desde entonces he estado muerto», «Seitdem bin ich tot», p. 287), como en cierto modo vivo («también estoy vivo hasta cierto punto», «gewissermaßen lebe ich auch»). En «Blumfeld, un viejo soltero» («Blumfeld, ein älterer Junggeselle», 1915), el mundo híbrido genera un objeto grotesco, dos bolas sensibles saltando y danzando alrededor de Blumfeld. Sugeriría incluir «El juicio» («Das Urteil», 1912) en el grupo de historias del mundo híbrido. Es cierto que no sucede ningún acontecimiento extraño en esta historia, pero la inesperada maldición del padre y la reacción autodestructiva de Georg son tan hiperbólicas y sorprendentes que producen un efecto de extrañeza. Finalmente, «Un informe a la Academia» («Ein Bericht für eine Akademie», 1917) es, con certeza, una historia del mundo híbrido. Se trata de una imagen refleja, una inversión de *La metamorfosis*: un animal adquiere propiedades substantivas de los humanos, mientras que mantiene algunos rasgos de la naturaleza simiesca («Affennatur»). En esta historia la naturalización del mundo híbrido es perfecta: el proceso de hibridación carece de indicaciones de lo milagroso. Es sólo un caso extremo e improbable de un proceso puramente natural de entrenamiento (aprendizaje) persistente y rápido.[153]

[153] Un interesante residuo de la estructura de mundo híbrido puede hallarse en la última obra de Kafka, «Josefina la cantante o el pueblo ratón» («Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse», 1924). El narrador de la historia es un híbrido que pertenece a la nación de los ratones, pero que al tiempo muestra habilidades de observación e interpretación superiores, similares a las humanas. Aquí, la estructura semántica se transforma en un

El descubrimiento de Kafka del mundo híbrido, y la experimentación con el mismo, es un gran acontecimiento en la historia de la ficción moderna. La novedad, la fragilidad y precariedad de la estructura le supuso a Kafka incontables dificultades. Una de ellas era encontrar un final adecuado para una historia del mundo híbrido. Recordemos que ni la solución mitológica (es decir, la explicación del acontecimiento extraño mediante una referencia al dominio sobrenatural) ni el final del género fantástico (es decir, una explicación natural de lo aparentemente sobrenatural) están disponibles en el mundo híbrido. Ambos finales tradicionales requieren un mundo en el que se mantiene la oposición y diferenciación entre lo natural y lo sobrenatural. Estoy convencido de que la dificultad estructural de encontrar un desenlace satisfactorio para la secuencia de sucesos del mundo híbrido es la razón fundamental de que muchas de estas historias permanecieran incompletas o, más bien, fueran abandonadas. Sólo en *La metamorfosis* encontró Kafka el final específico y apropiado para una historia del mundo híbrido. No me refiero a la muerte y eliminación de «la alimaña» («Ungeziefer»), sino más bien a la sugerencia final de que el suceso extraño podría volver, de que podría afectar a cualquiera de los humanos que habitan el mundo híbrido. No hay regularidad y por lo tanto no hay explicación de los fenómenos extraños. No hay protección ante una eventual recurrencia. El mundo híbrido evoluciona en repeticiones irregulares de sucesos extraños accidentales. Las narrativas de Kafka son meros episodios fragmentarios de la historia sin sentido, repetitiva, cíclica del mundo híbrido.

La descripción de la estructura y potenciales semánticos del mundo híbrido es un resultado valioso de nuestro análisis de la obra de Kafka en términos de la semántica ficcional, aunque difícilmente satisfará a un experto en Kafka tradicional. Cuando éste ofrece interpretaciones de las obras de Kafka no formula su significado en términos de categorías

---

modo narrativo, es decir, en una estructura de discurso, por lo que la historia puede leerse como un convencional cuento animal. De forma semejante, en una historia escrita anteriormente («El puente», «Die Brücke», 1916), la hibridización de un objeto inanimado se consigue al darle una capacidad de acto de habla narrativo. Además, en un experimento, que habría de repetirse independientemente en otras narraciones en primera persona del siglo XX, Kafka ha violado las reglas naturales de este modo narrativo al hacer que el narrador informe sobre su propia destrucción. En este «texto tras la muerte», Kafka ha contribuido a una radical convencionalización del modo narrativo de forma en primera persona (cf. Doležel 1973, 108, nota 22).

literarias, ficcionales, sino que las expresa en modos de discurso sociológicos, psicológicos, biográficos, psicoanalíticos, filosóficos, religiosos, etc. Con esta forma de interpretación la obra de Kafka, como señalé antes, es privada de su especificidad literaria y de su novedoso poder semántico.

Aunque pienso que las interpretaciones extraliterarias apriorísticas de la obra de Kafka son irrelevantes o incluso ilegítimas, quiero resaltar que sus textos poseen significativas pistas o índices que posibilitan diferentes interpretaciones. El texto de Kafka realiza una doble función: primero, construye un mundo ficcional; segundo, ofrece su interpretación (o interpretaciones) en términos de diversas *motivaciones*.[154] Mediante una serie de dispositivos específicos, mediante su composición, su estilo y sus vínculos intertextuales, el texto de Kafka motiva su mundo híbrido, es decir, lo asocia con estructuras análogas tanto externas como internas a la literatura. Los textos de Kafka, por así decirlo, han previsto sus interpretaciones posibles. Los intérpretes no han hecho más que monopolizar una de las interpretaciones dadas, inherentes al texto, o, de otra forma, extendiendo su alcance hasta cubrir todo el corpus.

El mejor punto de partida para nuestro estudio de las motivaciones del mudo híbrido inherentes al texto es «Un médico rural» («Ein Landarzt»). La estructura del mundo híbrido se conecta con la del mundo de ensueño por tres importantes series de dispositivos: a) La relación entre los agentes, las acciones y escenarios es incongruente, y éstos están desplazados: los caballos y el novio son descubiertos en una pocilga sin usar, en «el hueco de la puerta que ocupaban por completo» («dem Türloch, das sie restlos ausfüllten», p. 124); los caballos asoman sus cabezas en las ventanas de la casa del chico enfermo (p. 126); el doctor repentinamente descubre una terrible herida en el cuerpo del chico, llena de gusanos; el doctor se desviste ante los ancianos del pueblo y en compañía del coro de la escuela (p. 127) y luego huye desnudo en la noche helada. b) Los motivos y evaluaciones contradictorias coexisten en el texto: el viaje a casa del niño no dura más de un momento («como si la granja de mi paciente se hubiera abierto justo delante de la verja de mi patio», «als öffne

[154] En este estudio uso el término «motivación» en un sentido originado en la obra de Tomaševskij (1928, 145): «La motivación es una serie de instrumentos que justifican la introducción de motivos concretos o de bloques de motivos». En este estudio el concepto se generaliza hasta incluir sistemas de instrumentos que «justifican» estructuras de mundo ficcionales. En el capítulo 10 el término motivación se usa en su sentido psicológico.

sich unmittelbar vor meinem Hoftor das Hof meines Kranken», p. 125), mientras que el camino de vuelta se hace infinito («Nunca llegaré a casa», «Niemals komme ich nach Hause», p. 128); el chico expresa deseos contradictorios: «Doctor, déjeme morir» («Doktor, laß mich sterben», p. 125) - «¿Me salvará?» («Wirst du mich retten?», p. 127), y el doctor realiza diagnósticos contradictorios: «El chico está bastante sano» («der Junge ist gesund», p. 126) - «el chico está enfermo» («der Junge ist krank», p. 127). c) Un fondo erótico está presente en la relación del viejo doctor y la joven doncella, manifestado por la intervención violenta del extraño mozo.

El mundo de ensueño que motiva el mundo ficcional de «Un médico rural» parece el modelo más claro del mundo híbrido: en los sueños se suprimen las restricciones modales del mundo natural, y lo natural se combina libremente con lo sobrenatural. Sin embargo, si el mundo de ensueño fuera el único modelo del mundo híbrido de Kafka sus historias no diferirían radicalmente de las tradiciones del género fantástico. Debemos resaltar que el mundo híbrido de Kafka es una estructura semántica abstracta que puede «explicarse» por medio de diversas motivaciones inherentes al texto. Así, en directo contraste con la motivación onírica de «Un médico rural» tenemos la motivación estrictamente científica y racional de «Un informe a la Academia». Esta «antimetamorfosis», imposible en ontogenia, es bastante posible en filogenia. El simio de Kafka es híbrido según el modelo científico de la evolución biológica, acelerada radicalmente mediante el aprendizaje intensivo. El estilo de la historia, el estilo del informe científico, está en completa armonía con la motivación darwinista de su mundo híbrido.

En *El juicio* y «Blumfeld, un viejo soltero» el mundo híbrido está motivado por la conexión con estados psicopatológicos. La motivación freudiana de *El juicio* (indicada por el propio Kafka, cf. Binder 1975, 126) ha sido muy popular (para un resumen véase Binder, ed., 1979 II, 295-98). Como motivación inherente al texto se expresa primordialmente por la estructura de la historia: los giros inesperados, concentrados en la repentina hostilidad del padre y en la ejecución «literal» que el hijo hace de la sentencia, indican un cambio del mundo natural al híbrido. La figura del padre adopta el carácter de lo demoníaco y el suicidio del hijo es equivalente a las acciones fatalistas y puramente deterministas de las historias mitológicas. El determinismo del comportamiento de Georg tras el juicio se expresa claramente en la textura de la historia. Se describe su actuación como bajo el control de una fuerza desconocida, más alta, más que como el resultado de sus propios deseos e intenciones: «Georg se sintió

llamado desde la habitación ... conducido hacia el agua ... se dejó caer» («Georg fühlte sich aus dem Zimmer gejagt ... über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn ... (er) ließ sich hinfallen», p. 32). Este debilitamiento radical del control del agente sobre sus propias acciones es un claro indicador de la presencia de un mundo híbrido situado en una mente humana patológica.

Hasta ahora hemos identificado fuentes no literarias y no ficcionales como motivaciones del mundo híbrido de Kafka. Sin embargo, algunos de los textos de Kafka se refieren a la literatura y la tradición literaria como la fuente motivadora de su mundo híbrido. En un grupo de estas historias la motivación es *intertextual*, es decir, el mundo híbrido se desarrolla como continuación y transformación de las estructuras semánticas que han existido en la literatura por mucho tiempo. La mayoría de estos vínculos intertextuales ya han sido identificados en los estudios de Kafka: «El cazador Gracchus» vuelve a las antiguas leyendas de inmortalidad humana, vida tras la muerte, mortales que no podrían morir, etc.[155] Frente a esta tradición literaria Kafka construye su protagonista híbrido, tan muerto como vivo, poniendo así el mundo mitológico de las leyendas por encima de las restricciones de las modalidades binarias. En «Un informe a la Academia» los vínculos intertextuales con las historias populares de monos humanizados, perros, etc. (cf. Binder, ed. 1979, II, 333) refuerzan la motivación científica del mundo híbrido. A pesar de cierto escepticismo, expresado en la crítica sobre Kafka, el mundo de *La metamorfosis* se me antoja claramente motivado por su intertextualidad genérica, es decir, por su vínculo con el tema mitológico de la transfiguración. La transferencia que Kafka hace de la historia desde el mundo mitológico al híbrido y su consiguiente reestructuración es un buen ejemplo de la radical transformación de Kafka de la tradición literaria.

El texto más significativo para la comprensión de la motivación del mundo híbrido de Kafka es «Las cuitas de un hombre de familia». Mientras que «Un cruce» proporciona el modelo de la estructura y propiedades del mundo híbrido, el Odradek de «Las cuitas de un hombre de familia»

---

[155] Neumann (en Binder ed. 1979, II, 337) menciona «las leyendas del cazador salvaje, del eterno judío, del holandés volador, hasta las noticias de E.T.A. Hoffman sobre los destinos recientes del perro Berganza ... y hasta la figura de Cristo» («die Sagen vom Wilden Jäger, vom Ewigen Juden, vom Fliegenden Holländer, zu E.T.A. Hoffmans Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza ... und zur Christus-Figur»).

demuestra los procedimientos de su génesis, de su construcción. La motivación inherente al texto que se ofrece en esta última obra es la motivación primitiva del mundo híbrido, «explicándolo» como un constructo puramente ficcional producido por los poderes de la imaginación humana. El texto revela los procesos de construcción de ficcionalidad a dos niveles: (a) a nivel de lenguaje, y (b) a nivel de objetos. (a) Todos los constituyentes de la expresión «Odradek» son morfemas existentes en una lengua natural real (checo): *od-*, *-rad-*, *-ek*. Sin embargo, en su inusual combinación producen una estructura verbal puramente artificial, ficcional. Resulta tentador especular sobre los posibles significados de este neologismo ficcional, pero todas estas especulaciones deben estar guiadas por la consideración de que la forma nueva, artificial, produce un significado no existente hasta ahora, nuevo, artificial. Tanto la forma como el significado de «Odradek» son productos de las facultades creadoras de significado del lenguaje poético. Una interpretación de un neologismo ficcional en términos de palabras «naturales» sólo puede ser aproximada.[156] (b) En el nivel de los objetos los principios de construcción ficcional son análogos. Con una meticulosa atención al detalle, Kafka enumera los constituyentes que se combinan en el nuevo artefacto ficcional: «una bobina para hilar plana de forma aguda, trozos de hilo ... de las más variadas clases y colores, un pequeño travesaño de madera, y otro» («eine flache sternartige Zwirnspule,» «Zwirnstücke von verschiedener Art und Farbe,» «kleines Querstäbchen, noch eines», p. 139). Sin embargo, puesto que estos constituyentes se combinan en una estructura con nuevas propiedades de totalidad, su identificación «original» sólo es aproximada; es una conjetura (expresada, por ejemplo, en el modo condicional). Los constituyentes de los objetos ficcionales deben ser nombrados por expresiones del lenguaje natural, pero sus referentes son inseguros o, mejor dicho, meramente evocan los referentes reales de estas expresiones.

«Las cuitas de un hombre de familia» tiene una posición central en el corpus de ficción de Kafka. En un texto mínimo Kafka ha mostrado los procesos de la imaginación humana. Cuando construye objetos ficcionales,

---

[156] En un reciente estudio Arie Gaifman (en manuscrito) ha seguido este postulado hasta un cierto punto, proponiendo un número de posibles significados para *Odradek*. La expresión artificial es tratada como una palabra de lenguaje poético, al ser interpretada como intrínsecamente polisémica. Las interpretaciones de Gaifman son más convincentes que el resto por una razón más: ella es capaz de conectar los significados individuales de la palabra ficcional con los significados posibles del texto como un todo.

la imaginación debe operar con objetos reales o, al menos, con constituyentes descritos como objetos reales. Los objetos artificiales se producen por combinaciones originales o no habituales de estos constituyentes reales. En su nueva totalidad, sin embargo, los objetos ficcionales transcienden las propiedades originales de sus constituyentes reales. La expresión híbrida «Odradek», que consiste en morfemas reales combinados de forma ficcional, es un modelo de creatividad del lenguaje poético que descubre nuevas áreas de significado. La cosa-ser híbrido Odradek, hecho de trozos de madera e hilo, pero dotado de la propiedad del habla y la carcajada (una extraña carcajada producida sin pulmones) es un modelo de la totalidad de orden superior de los objetos ficcionales. Al construir «Odradek» y Odradek, Kafka ha demostrado que *la misma esencia de la imaginación es el proceso de hibridación*: la imaginación humana tiene que usar constituyentes *reales*, pero en su poder sintetizador produce objetos *ficcionales* con estructuras nuevas, propiedades nuevas y un nuevo modo de existencia.

B) *El mundo visible/invisible*. Hemos descrito el mundo híbrido como una transformación de la estructura del mundo mitológico, creada por la eliminación de la frontera entre los dominios natural y sobrenatural, y por su subsiguiente mezcla o neutralización. De forma concurrente con la construcción y exploración del mundo híbrido, Kafka ha desarrollado, como ya se indicó, una segunda variante de su macroestructura ficcional que también puede explicarse como una transformación del universo mitológico. En esta segunda transformación ambos dominios de la estructura dual subyacente se convierten en dominios naturales (esto es, dominios en los que rigen modalidades naturales), mientras que las fronteras y las relaciones asimétricas entre los dos dominios se mantienen. No son posibles los sucesos extraños porque el mundo es ahora uniformemente natural; no hay ni que decir que no pueden generarse fenómenos sobrenaturales porque no hay un dominio sobrenatural en este universo.

La segunda variante del mundo ficcional de Kafka es un universo de dos dominios naturales, pero estrictamente separados, ajenos y en una relación asimétrica. En el tratamiento específico de Kafka la división del mundo ficcional se produce construyéndolo desde posiciones o puntos de observación que se sitúan exclusivamente en un dominio, mientras que el otro no es directamente observable. El resultado es que el dominio observable se construye como un mundo *visible*, mientras que el dominio

más allá de lo observable es un mundo oculto, *invisible*.[157]

Antes de continuar con una descripción más detallada de esta macroestructura ficcional, permítaseme ilustrar la diferencia entre las dos variantes del mundo de Kafka. El descubrimiento por el doctor de los caballos en la pocilga (en «Un médico rural») y el descubrimiento de Joseph K. de los azotadores en una habitación del Banco (en *El proceso*) son fenómenos igualmente extraños, desplazados e inesperados. Sin embargo, mientras que el mundo de «Un médico rural» genera su suceso mediante sus propias modalidades híbridas, el hecho extraño de *El proceso* es el resultado de una intervención de una institución natural y humana, pero al mismo tiempo ajena, el Tribunal. La segunda variante del mundo ficcional de Kafka completa la eliminación de lo sobrenatural. Las condiciones modales del mundo híbrido todavía permiten que sucedan fenómenos extraños (es decir, acontecimientos que parecen sobrenaturales); en la estructura de mundo visible/invisible, sin embargo, los acontecimientos que parecen sobrenaturales tienen su origen en dominio escondido, separado, pero completamente natural. Los habitantes del mundo visible se enfrentan con intervenciones de la misma fuerza, arrogancia e impredicibilidad como lo eran los habitantes humanos del mundo mitológico. Sin embargo, no hay explicación o justificación sobrenatural de estos acontecimientos del mito moderno; las fuerzas extrañas no son sino ingredientes misteriosos de la naturaleza humana o la organización social.[158]

Nuestro ejemplo ya ha mostrado que la novela incompleta *El proceso* (*Der Prozeß*, 1914) es una manifestación fundamental de la estructura visible/invisible. No es sorprendente que se una a *El castillo* (*Das Schloß*, 1922), cuya macrosemántica revela la misma división básica. Nuestra discusión de la segunda variante del mundo ficcional de Kafka se basará principalmente en estas dos novelas. Sin embargo, no deberíamos pasar por alto otros textos breves en los que pueden observarse aspectos concretos de la estructura.

---

[157] En este estudio me ocupo de las propiedades semánticas de la estructura del mundo visible e invisible, más que con su modo concreto de construcción, aspecto tratado en detalle en Doležel 1983.

[158] La demonización del dominio ajeno del mundo invisible, bastante habitual en la crítica de la obra de Kafka, no es más que una reducción de la innovadora macroestructura semántica de Kafka a la estructura tradicional de la mitología clásica.

En la historia «La gran muralla china» («Beim Bau der Chinesischen Mauer», 1917) el centro donde se toman decisiones sobre la grandiosa construcción («El alto mando», «die Führerschaft») es representado como un mundo oculto y desconocido: «En la oficina del alto mando - dónde estaba, y quién se sentaba allí, nadie a quien he preguntado pudo decirme ...» («In der Stube der Führerschaft - wo sie und wer dort saß, weiß und wußte niemand, den ich fragte ...» p. 292). El propio emperador de China, que reside en alguna parte de la profundidad de sus palacios, es una entidad completamente desconocida para los habitantes de su tierra: «Justo así, tan desesperadamente y tan esperanzadamente contempla nuestra gente al emperador. No saben qué emperador reina, y hay incluso dudas respecto al nombre de la dinastía» («Genau so, hoffnungslos und hoffnungsvoll, sieht unser Volk den Kaiser. Es weißt nicht, welcher Kaiser regiert, und selbst über den Namen der Dynastie bestehen Zweifel» p. 296). Sin embargo, el texto expresa de forma clara que la falta de conocimiento es unilateral: «Nos conocen. Ellos ... saben sobre nosotros, conocen nuestras sencillas ocupaciones, nos pueden ver a todos juntos alrededor de nuestras humildes moradas ...» («[Die Führerschaft] kennt uns. Sie ... weiß von uns, kennt unser kleines Gewerbe, sieht uns alle zusammensitzen in der niedrigen Hütte ...», p. 294). La relación de accesibilidad epistémica es claramente asimétrica: mientras que el mundo invisible es desconocido para los habitantes del mundo visible, el mundo visible no es un misterio para los gobernantes que residen en el mundo invisible. Una parte de «La gran muralla china», publicada separadamente (1919) con el título «Un mensaje del emperador» («Die kaiserliche Botschaft»), refuerza la alienación del centro gobernante localizándolo a una distancia infinita de la gente. Incluso el mejor mensajero nunca puede atravesar esta distancia. El mensaje del emperador moribundo nunca alcanzará al destinatario y será un misterio para siempre.

En la historia «Un viejo manuscrito» («Ein altes Blatt», 1917), se focaliza la relación de poder en el mundo dividido. Un ejército ajeno, probablemente bárbaro, penetra, o mejor dicho, se arrastra hacia el territorio de los nativos, estableciendo una amenaza silenciosa y permanente. No hay guerra, ni batalla, los invasores no son desafiados. El mundo de los nativos (con excepción del aislado palacio del emperador) sucumbe a los invasores «como si se hubiera desatendido mucho en la defensa de la tierra de nuestros padres» («als wäre viel vernachlässigt worden in der Verteidigung unseres Vaterlandes», p. 129). Debería hacerse notar otro aspecto de la relación de poder, análogo a la infinita distancia

entre los gobernantes y los sujetos en la historia tratada previamente: no es posible el contacto entre los nativos y los invasores, puesto que carecen de un lenguaje común: «No puede hablarse a los nómadas, no saben nuestra lengua, de hecho casi carecen de una propia» («Sprechen kann man mit den Nomaden nicht. Unsere Sprache kennen sie nicht, ja sie haben kaum eine eigene», p. 130).

«La negativa» («Die Abweisung», 1920) es otra historia del «ciclo chino» de Kafka. Con la administración central a una distancia infinita, el administrador local (mandarín) ejerce un poder absoluto, aunque nadie ha visto sus credenciales. En esta historia el mundo del poder es representado por una compleja jerarquía de burocracia («Beamtenschaft»). De forma similar a la historia «Un viejo manuscrito», los soldados en que confía el poder alienado son de origen extranjero: «Los soldados hablan un dialecto completamente incomprensible para nosotros» («Die Soldaten sprechen einen uns ganz unverständlichen Dialekt», p. 312). Un llamativo rasgo novedoso de esta historia es la mención a un grupo de jóvenes insatisfechos con el sistema. Sin embargo, son unos «chicos muy jóvenes completamente incapaces de prever las consecuencias de la idea más insignificante, y mucho menos de un idea revolucionaria» («ganz junge Burschen, die Tragweite des unbedeutendsten, wie erst gar eines revolutionären Gedankens nich von der Ferne ahnen können», p. 313).

Cuando hablaba del mundo híbrido señalé que los textos de Kafka le proporcionan varias motivaciones inherentes al texto. En el caso de la estructura de mundo visible/invisible, la motivación inherente al texto parece resulta sorprendentemente uniforme: una y sólo una, es decir, la motivación sociopolítica o histórica. Todas las historias cortas tratadas se estilizan como relatos historiográficos con comentarios sustanciosos, pero discretos y sin prejuicios. El narrador de «La gran muralla china» se presenta como un «observador incorruptible» («unbestechlicher Betrachter», p. 292), muy formado especialmente «la historia comparativa de las naciones» («vergleichende Völkergeschichte», p. 294). En esta presentación y análisis el sistema político de China aparece como un mundo de gobernantes remotos e invisibles que rigen las infinitas extensiones del imperio sin ningún contacto con sus habitantes. Un modo de informar similar en la «objetividad» puede observarse en «La negativa», mientras que «Un viejo manuscrito» se lee como un fragmento de una antigua crónica.

No debería sorprendernos que en la motivación sociopolítica del mundo ficcional de Kafka, es central el concepto de *ley*. La popularidad de

la parábola de Kafka «Antes de la ley» («Vor dem Gesetz», 1914)[159] ha ensombrecido la importancia de otra reflexión sobre la ley y su naturaleza, el texto «El problema de nuestras leyes», («Zur Frage der Gesetze», 1920). Esta reflexión es de suma importancia para nuestro problema, pues revela con precisión la naturaleza de la ley en un mundo dividido por relaciones estrictamente asimétricas. De esta reflexión surgen dos propiedades fundamentales de las leyes que gobiernan un mundo dividido: en primer lugar, la ley es un instrumento de un pequeño grupo de gobernantes para controlar a las masas; el texto define los grupos sociales opuestos en términos del sistema feudal («la nobleza» - «el pueblo», «die Adelsgruppe» - «das Volk»). En segundo lugar, la ley es secreta, una posesión privilegiada de la nobleza. Lógicamente, debe afrontarse una cuestión fundamental: ¿Existe una ley secreta, administrada e interpretada por una pequeña clase gobernante o es un sólo un engaño? «Hay una tradición, que las leyes existen y fueron otorgadas como secreto a la nobleza, pero esto no es así, y uo puede ser más que una antigua tradicióu a la que su propia antigüedad confiere autoridad, porque el carácter de estas leyes requiere que su propia existencia también se mantenga en secreto» («Es ist eine Tradition, daß sie [die Gesetze] bestehen und dem Adel als Geheimnis anvertraut sind, aber mehr als alte and durch ihr Alter glaubwürdige Tradition ist es nicht sein, denn der Character dieser Gesetze verlangt auch das Geheimhalten ihres Bestandes», p. 314). Aunque este sofismo parece proporcionar un argumento para la existencia de las leyes, existe una opinión minoritaria («un pequeño grupo», «eine kleine Partei») que niega esta existencia. Sin embargo, negar la existencia de la ley significa afirmar la necesidad de la nobleza como único representante de la legalidad. El «pequeño grupo» es atrapado en este círculo vicioso y por lo tanto es incapaz de obtener apoyo popular para su causa.

Vayamos ahora a una exploración más detallada de la semántica de la estructura de mundo visible/invisible, concentrándonos en sus dos principales manifestaciones, las novelas *El proceso* y *El castillo*. Ya he mencionado que la oposición semántica entre los dos dominios se produce por una manipulación del punto de observación y narración. El texto da muchas pistas que implicau la existencia de un dominio invisible, pero

[159] Como parte de *Der Prozeß*, la parábola se ha leído como una miniatura de la novela, específicamente como un modelo de su indeterminación semántica.

nunca ofrece descripciones explícitas basadas en observación directa.[160] En *El proceso* la estructura sintáctica de la fórmula del arresto de Joseph K. - «está usted arrestado, pues ... bueno, se ha instituido un proceso contra usted» («Sie sind ja verhaftet ... Das Verfahren ist nun einmal eingeleitet», p. 8) - presupoue la existencia de una autoridad responsable y simultáneamente oculta su identidad. Desde el mismo principio de su historia Joseph K. recibe órdenes e instrucciones procedentes de un dominio invisible. Más tarde se asigna a esta autoridad un nombre («el juzgado», «das Gericht»), pero seguirá escondida y desconocida hasta el mismo final del texto. En *El castillo* se le da al principio un nombre a la sede del mundo invisible (el castillo del conde Oesteoeste) y se confirma su existencia una y otra vez. Al mismo tiempo su carácter invisible se afirma: «La colina del castillo estaba escondida, velada por la neblina y la oscuridad, ni había un rayo de luz para indicar que el castillo estaba allí» («Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsterniß umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an», p. 7). En la descripción más expresa (p. 12) el castillo esta «claramente definido en el aire resplandeciente» («deutlich umrissen in der klaren Luft»), pero se ve «desde la distancia» («von der Ferne») del punto de observación de K. Sólo se especifican rasgos exteriores generales. Fijando el punto de observación y narración y manipulando de forma consistente la textura de sus novelas, Kafka construye un dominio invisible en medio del mundo natural. Este dominio es tan misterioso, inaccesible y poderoso como el dominio sobrenatural del mundo mitológico. Exploremos con más detalle la asimetría de las relaciones de accesibilidad y poder que dominan la estructura del universo dividido de Kafka.

1. La relación de accesibilidad. El mundo invisible es físicamente inaccesible para los habitantes del mundo visible. Como tal, representa un reto para los héroes de Kafka, que inician una frustrante lucha por la penetración. Sin embargo, cuando parecen acercarse a su objetivo, los héroes descubren una y otra vez que el centro del mundo invisible está todavía muy lejos. Joseph K. penetra en las oficinas del ático[161] y se

[160] Podría argumentarse que las oficinas del ático del juzgado (En *El proceso*) y el patio de los caballeros (en *El castillo*) se describen sobre la base de observación directa. Sin embargo, una inspección más detenida de la estructura macrosemántica revela que estas oficionas son enclaves del mundo invisible en el visible, necesarias para llevar a cabo los asuntos.

[161] En esta escena el contraste físico entre el mundo visible e invisible se hace muy

enfenta a un magistrado examinador de bajo rango. Nunca puede accedera aquellos que deciden su destino. En su última pregunta se expresa claramente su fracaso total: «¿Dónde estaba el juez al que nunca había visto? ¿Dónde estaba el alto Tribunal, en el que nunca había penetrado?» («Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war?», p. 165). El avance del héroe de *El castillo* no es menos desalentador. Ve el castillo desde la lejanía pero es físicamente incapaz de llegar a él. Se desliza hasta el patio de los caballeros, ve a Klamm a través de un agujero en la pared (o, más bien, le dicen que la persona observada es Klamm) y entonces le espera en el patio en vano. Estos episodios de penetración superficial no prueban la existencia de «puntos débiles» en la frontera entre los dominios visible e invisible: son introducidos para probar que hay intentos de acceder a ellos.[162]

Hay otra consideración todavía más significativa para juzgar el éxito de los buscadores: El mundo invisible es infinito en profundidad, y por lo tanto nunca puede ser explorado completamente por agentes humanos en su tiempo finito. En *El proceso* las infinitas jerarquías del Tribunal son explícitamente manifestadas por Huld y Titorelli. Según Huld, «los rangos y jerarquías del juzgado son infinitos» («die Rankordnung und Steigerung des Gerichtes ist unendlich», p. 88); Titorelli, que afirma tener acceso a jueces de bajo rango, resalta que nunca pensaría ni en alcanzar «al alto Tribunal ... inaccesible para tí, para mí, para todos nosotros» («das oberste, für Sie, für mich und für uns alle ganz unerreichbare Gericht», p. 116). Informes semejantes se ofrecen sobre las profundidades de las oficinas del Castillo y las jerarquías burocráticas protegidas por filas de barreras (p. 149).

La inaccesibilidad física impide la observación del mundo invisible por parte de los habitantes del mundo visible y, en consecuencia, impide su conocimiento. La inaccesibilidad epistémica es una consecuencia necesaria de la inaccesibilidad física. Los intentos de penetración física son equivalentes a una busca epistémica, de una busca de conocimiento. Al serle negado acceso directo al misterio, los buscadores buscan la ayuda de una multitud de *informantes*. Sin embargo, esta ayuda es más que

---

explícito: Joseph K. enferma en la oficina del ático, mientras que la chica y el empleado del juzgado enferman en el exterior (55-7).

[162] Teniendo en cuenta lo apuntado en la nota 16 estos éxitos son muy dudosos.

problemática: las descripiciones que éstos ofrecen del mundo invisible no son auténticas ni fiables. Ilustremos este hecho con el ejemplo de Olga, la principal informante de *El castillo*. Olga no ingforma a K. sobre lo que ella misma ha observado, sino que transmite los relatos de su hermano Barnabas (lo que ella afirma que son los relatos de Barnabas). La información sobre el mundo invisible toma la forma de algo de oidas, rumores, cuentos tradicionales. Los mismos héroes no tienen posibilidadad de verificar estos relatos con independnecia. Tras el velo de los informes no fiables e incluso contradictorios, el mundo del juzgado y el del Castillo siguen siendo un misterio provocador.

La inaccesibilidad física y epistémica del mundo invisible de Kafka no tiene que ser probada por el fracaso de los que van en su busca. ***El mundo invisible es inaccesible por necesidad***, debido a las condiciones semánticas de su construcción. Cualquier penetración o cognición procedente del mundo visible destruiría su misma esencia, es decir, su invisibilidad, convirtiéndolo en un dominio visible. El fracaso de la busca de los héroes está determinada *a priori*, puesto que la busca aspira a conseguir lo imposible: penetrar en un mundo que es por necesidad inaccesible. La tragedia de los buscadores de Kafka es la tragedia de los que se niegan a aceptar la categoría de necesidad (imposibilidad). No hay consejo, amenaza o fracaso que disuada o detenga a estos héroes trágicos dominados por la eterna obsesión del al mente y el cuerpo humanos: ver lo invisible, conseguir lo imposible, atrapar lo ilusorio.

2. La relación de poder. La asimetría del poder en el mundo ficcional de Kafka es bastante evidente. En *El proceso* el Tribunal invisible ejerce su control con el capricho del poder absoluto. Súbitamente, sin explicación no causa aparente, el mundo invisible interviene para cambiar radicalmente la historia de la vida de aquellos selectos individuos contra los cuales «se ha instituido un proceso». Pero puesto que esta selección es al azar, la autoridad del Tribunal se extiende virtualmente sobre todos los individuos del mundo visible. En *El castillo* la sumisión del pueblo al Castillo tiene todos lor rasgos de un feudo, incluyendo el *ius primae noctis* (cf. Beiken, pp. 333 y ss.). Respecto al héroe de la novela, la autoridad ejerce su poder arbitrario invirtiendo en repetidas ocasiones y sin explicación sus decisiones e instrucciones. La burocracia más meticulosa opera, finalmente, completamente al azar.

Las intervenciones del mundo invisible en el visible las lleva a cabo un pequeño grupo de agentes o *emisarios*. Como instrumentos del mundo invisible, estos agentes están a cargo de misiones o tareas específicas. El

arresto y muerte del héroe de *El proceso* son las acciones más típicas ejecutadas por estos agentes especiales. Sin embargo los emisarios reciben presumiblemente sus instrucciones del dominio invisible y, por lo tanto, sus credenciales no pueden verificarse. Su autoridad descansa únicamente en el hecho de que los habitantes del mundo visible aceptan y dan por sentada la legitimidad de los poderes invisibles.[163]

Sin embargo, la asimetría del poder es un campo abonado para la revuelta. Joseph K., aunque accepta la legitimidad del Tribunal invisible, se rebela contra sus procedimientos irracionales y azarosos. Su rebelión es puramente retórica, pero persiste en su desafío hasta el mismo final, hasta su última pregunta. Su resistencia activa es especialmente perceptible cuando se compara con el comportamiento de defensores como Block. Mientras que Block no cuestiona las reglas de juego impuestas por el Tribunal, Joseph K. desafía con argumentos racionales las bases irracionales de estas reglas. No le detienen ni advertencias ni amenazas: se precipita al juicio, convencido de su inocencia. En *El castillo* la rebelión de K. es puramente emocional y de corta duración: está tan fascinado por el Castillo que sólo de forma excepcional piensa sobre su relación con su poder en términos de conflicto (p. 51). El verdadero rebelde de *El castillo* es Amalia y, por lo tanto, su episodio es un componente esencial del significado total de la novela.[164]

La asimetría del poder de las novelas de Kafka se basa últimamente en el hecho de que el dominio invisible opera como una organización institucionalizada, mientras que los habitantes del dominio visible aparecen como individuos aislados. Desde el momento de su arresto, Joseph K. se convierte en un individuo «marcado», repentinamente separado de su más cercanos asociados y familiares. Su juicio se acompaña paralelamente por un proceso de de-socialización: cada vez más abandoua él sus deberes y ambiciones en el Banco. Sin embargo, no encuentra una comunidad con los

---

[163] Aunque las credenciales son normalmente inverificables, las de los dos caballeros que vienen a matar a Joseph son especialmente sospechosas. Para una discusión de este aspecto de la semántica de *El proceso* véase el capítulo 5 de este volumen.

[164] La negativa de Amalia a aceptar la invitación del Castillo se ha interpretado de todos los modos posibles, y por ello parece fútil discutirlo de nuevo. Permítaseme únicamente advertir que Heller ha usado el episodio de Amalia como argumento importante para rechazar la alegorización religiosa del Castillo que hace Brod (Heller 1974, 132).

otros acusados, y no sólo porque es distinto, sino, principalmente, porque no hay comunidad de víctimas.[165] El K. de *El castillo* entra en el pueblo como un extraño y sus esfuerzos para ser un miembro aceptado de la comunidad (frustrados hasta el final) se entienden normalmente como el principal objetivo de su busca.

En contraste con los héroes individualizados, se suprime la individualidad de los representantes del mundo invisible. El mundo invisible es sede de un «aparato» anónimo, descartando «todo lo individual» y haciendo de «cada miembro sólo un miembro y nada más» (Walser 1961, 68). La falta de individualidad de los jueces, oficiales y emisarios de *El proceso* se manifiesta en que son nombrados por descripciones funcionales precisas y carecen de nombres propios. Los nombres de los oficiales de *El castillo* son simbólicos, como *Klamm* (cf. Gaifman 1981, 403 y ss.) o mínimamente diferenciados, como *Sortini - Sordini*. En todo caso, el poder del mundo invisible sobre los individuos del mundo visible es el poder de una institución social sin rostro, de una «maquinaria burocrática hinchada» (Goldstücker 1965, 72).

No debiéramos olvidar, sin embargo, que también existen instituciones sociales en el mundo visible. De hecho, el carácter y *modus operandi* de las instituciones del mundo invisible se perciben mejor por el contraste con las instituciones sociales que operan en el mundo visible. Para describir este contraste semántico nos concentraremos en *El proceso*, donde el Banco emerge como una alternativa clara del Tribunal. En *El castillo* parece que el poder del mundo invisible es tan grande que impone su modus operandi en la institución social más significativa del mundo visible, la administración del pueblo. La visita de K. al superintendente («Vorsteher») nos da pruebas suficiente sobre esta afirmación.

En *El proceso* el contraste entre el Banco y el Tribunal representa dos modos esencialmente distintos de actividad social. El Banco significa un modo de praxis social racionalmente organizada, muy eficaz y completamente predecible; es un modo de actividad institucional que, según una creencia aceptada, ha hecho del hombre moderno el dueño de su mundo. El modo de operación del Tribunal es en todos los aspectos en contraste radical con el Banco: es irracional, deseperadamente confuso y

[165] En este sentido, las palabras de Block, basadas en larga experiencia, son reveladoras: «La acción combinada contra el Tribunal es imposible ... así que no hay comunidad real» («Gemeinsam läßt sich gegen das Gericht nichts durchsetzen ... Es gibt also keine Gemeinsamkeit», p. 128).

completamente impredecible. Estas propiedades del Tribunal le hacen parecer, superficialmente, como una institución de corrupción completa (véase Glicksohn 1972, 379). De hecho, los críticos que expresan esta opinión realizan la misma errónea evaluación que hizo el propio Joseph K.: juzgando al Tribunal con los mismos criterios del Banco, no consiguen entender su *modus operandi* específico. El Tribunal no es nada más ni otra cosa que el otro modo de praxis social institucionalizada, la opuesta.

Dos constituyentes de este modo - irracionalidad y confusión - se entienden con facilidad en el siglo XX, pero el sentido del modo de actuación del Tribunal se muestra más claramente en su tercer aspecto, su azar e impredicibilidad. Se ha defendido a menudo que el Tribunal es la encarnación suprema de la Ley. Como tal, debería tratar a todos los individuos bajo su jurisdicción con una estricta igualdad y regularidad. De hecho, como se ha mencionado ya, la Ley del Tribunal es caprichosa, impredecible y azarosa en su aplicación a los individuos del mundo visible.[166]

La predecibilidad y regularidad de aplicación es una propiedad exigida a la *ley humana*. En contraste, la *ley de la naturaleza*, aunque estrictamente determinista en el alcance de su validez, es azarosa en su aplicación a los individuos humanos. Todos los hombres son mortales, pero la muerte de un individuo particular es un acontecimiento puramente al azar. En este respecto, el Tribunal de Kafka opera de forma análoga a la naturaleza.[167] Cuando el Tribunal, en contraste con el Banco, se ofrece como modo alternativo de actuación de las instituciones humanas, se problematizan el sentido y las leyes de la actividad social: ¿Pertenece la actividad social al dominio de las leyes humanas o al de las leyes de la naturaleza? Como artista Franz Kafka no tiene que responder a esta pregunta. Él la propone en la forma literaria de un mundo ficcional complejo que no existía antes de escribir su obra. A través de su mundo

---

[166] Según Titorelli las maneras del Tribunal son «incalculables» («unberechenbar», p. 116). Huld expresa una creencia tradicional, de acuerdo con la cual «la sentencia final a menudo viene por una palabra al azar de alguna persona al azar, en un momento cualquiera» («das Endurteil in manchen Fällen unversehens komme, aus beliebigem Munde, zur beliebiger Zeit», p. 143)

[167] No debería sorprendernos que se haya interpretado la historia de *El proceso* alegóricamente como el proceso biológico de la enfermedad (Fürst 1956, 36-52; para un crítica véase Beicken, 86). De hecho el proceso biológico se toma como modelo de la actividad social.

ficcional original, ha debilitado para siempre la credibilidad de nuestras interpretaciones banales y estereotipadas del mundo ***real***.

13

EL MUNDO FICCIONAL DE EL IDIOTA DE DOSTOYEVSKY

La temática estructural de la escuela de Praga, la parte más destacable y sin embargo menos atendida de su modelo de la estructura literaria (véase Doložel 1990, 155-6) derivaba de la unidad narrativa elemental del *motivo* (tomado de Tomaševskij 1928: 136-137) a través de los *bloques de motivos* (acción, personaje, escenario, etc.) hasta el nivel más alto de *mundo ficcional*. Jan Mukařovký inició el desarrollo de la temática de la Escuela de Praga en su monográfico de *Máj* (1928, 151-202) y la culminación es el trabajo más importante de Félix Vodička (1948). En el estadio clásico de la poética de la escuela de Praga el concepto de mundo ficcional no pasó de ser un boceto, pero se ha mostrado muy estimulante. Mojmír Grygar, reflexionando sobre la relación entre las obras literarias y la realidad, acudió a este concepto para afirmar la autonomía de la literatura:

> el derecho del artista a deshacerse de la realidad del mundo externo en la creación de su propio mundo fictivo es la *conditio sine qua non* de la actividad creadora (Grygar 1982, 360)

De este modo Grygar se alineaba con los desarrollos contemporáneos de la semántica ficcional, en la que «mundo ficcional» se ha convertido en el concepto clave (véase Eco 1979, Pavel 1986, Doložel 1989, Ryan 1991 y muchos otros).

El mundo ficcional es la categoría superior, la más globalizadora e inclusiva de la temática estructural. Toda obra literaria genera su propio micro-universo con su orden específico, sus leyes y restricciones. Todas las entidades ficcionales - personas (sus propiedades, relaciones y acciones), acontecimientos y objetos de la naturaleza, etc. - se someten al orden global del mundo ficcional. Mi breve análisis de *El idiota* es un intento de captar la atmósfera especial del mundo ficcional de F. M. Dostoyevsky.

El idiota (1874) es posiblemente la menos comprendida de las obras mayores de Dostoyevsky. Los intérpretes han tenido dificultades con su estructura no ortodoxa, tan distinta de los bien dispuestos patrones de las otras novelas.[168] Muchos críticos, inspirados por cierta afirmación informal de Dostoyevsky (en el sentido de que quería escribir una novela sobre un hombre «completamente bello» o «completamente bueno»), no van más allá de este cliché sobre el héroe arquetípico.[169] La exploración del mundo ficcional de *El idiota* nos llevará más lejos de estas observaciones aisladas.

1. LA REUNIÓN

El primer paso en la construcción del mundo ficcional de una novela es ensamblar un grupo de personas que formarán la historia de la novela. Dostoyevsky utiliza algunos recursos típicos del género novelístico para introducir a los agentes ficcionales de *El idiota*. El primero de estos recursos es el viaje: Myškin, a su regreso a Rusia desde Suiza, conoce a Rogožin y Lebedev en el tren de Varsovia a Petersburgo (I, 1). Se separan a la llegada, pero su contacto se mostrará permanente: Rogožin se unirá a Myškin en el pequeño grupo de protagonista, y Lebedev formará parte del grupo más numeroso de personajes secundarios. Otros personajes ficcionales que jugarán un papel importante son presentados en la misma ocasión, pero *in absentia*: la familia Epančin y Nastas'ja Filippovna son temas de conversación, mientras que algunos futuros agentes menores son mencionados (Pavliščev, Konev, Lichačev). En el estadio siguiente de la formación del grupo, la visita del príncipe a la familia Epančin (I, 2-7), el recurso que opera es el del enfoque. Todos los miembros del hogar de los Epančin entran en conversación con Myškin y la hija menor Aglaja se hace especial. Al final de la visita Aglaja selecciona al príncipe como su confidente. Además, en una afirmación de pasada se establece una relación

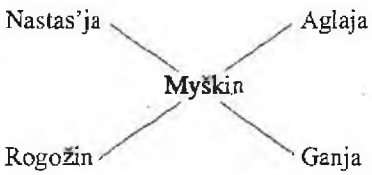
[168] Tan recientemente como en 1983 un crítico británico afirmaba que *El idiota* es «un fracaso», por ser «forzada, histérica, hiperbólica, repugnante y aburrida» (Jones 1983, x). Esta absurda afirmación es razón suficiente para Jones para excluir la novela de su propio aburrido libro.

[169] La intención de Dostoyevsky se hace dudosa cuando leemos en sus notas sobre sus muchas concepciones (a menudo contradictorias) del héroe en los sucesivos borradores (véase Wasiolek 1967, 12-6).

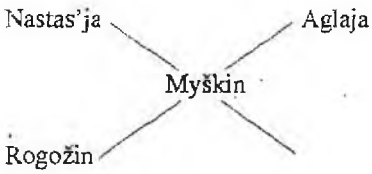
indirecta entre Aglaja y Nastas'ja Filippovna cuando Myškin compara inocentemente el bello rostro de Aglaja con el de su futura rival.

En este momento, todos los protagonistas han aparecido *in persona* en el mundo ficcional, con la excepción de Nastas'ja Filippovna. Dostoyevsky reserva para esta heroína excepcional un medio también excepcional de introducción gradual. En un primer escalón, que ya hemos mencionado, ella es el tema de conversación, ella es un signo verbal. En el segundo escalón ella es presentada a través de su retrato, convirtiéndose en un signo pictórico.[170] Sólo en el tercer escalón aparece Nastas'ja Filippovna en persona, al visitar de forma inesperada el aposento de Ivolgin y confunde a Myškin con un sirviente (I, 8).

Al desarrollarse la historia los protagonistas forman un doble «triángulo de deseo», con el héroe, Myškin con nudo central (véase Miller 1981, 219-20):



Ganja es degradado al nivel de personaje secundario, pero permanece el esquema de doble triángulo:



Este cuarteto interpreta la tragedia de *El idiota*.

---

[170] El retrato es un signo en sentido estricto porque Myškin descifra en la cara de Nastas'ja Filippovna su carácter y todas sus contradicciones (véase van der Eng 1957, 85-6).

2. FRÁGILES VÍNCULOS

Las posiciones de los protagonistas en el grupo se mantienen a lo largo de la historia (Holthusen 1969, 9), pero sus relaciones, dominadas por la ambigua relación amor/odio, son inestables, y están sujetas a repentinos cambios (véase Dalton 1979, 96-99). Dostoyevsky elabora en detalle los cambios el vínculo Myškin-Rogožin. En un momento de cercanía los dos rivales intercambian sus cruces y se hacen «hermanos» (II, 4). Puesto que el texto es escrupuloso con el tiempo, sabemos que esta escena sucedió a las dos y media de la tarde. Sobre las siete el príncipe vuelve a su hotel y se enfrenta con Rogožin, que intenta matarle. En un breve período de cuatro horas y media la hermandad se convierte en hostilidad asesina. Sin embargo la relación Myškin-Rogožin vuelve a la hermandad al final de la novela, cuando están juntos en una especie de vigilia por la asesinada Nastas'ja (IV, 11). Son separados por la fuerza, y enviados a exilios distintos.

El vaivén de Nastas'ja Filippovna entre Rogožin y Myškin, su huida de uno a otro y vuelta posterior es la manifestación más notable de inestabilidad emocional. Un ejemplo igualmente claro es el de la vacilación de Myškin entre Nastas'ja Filippovna y Aglaja. Los cambios emocionales de Aglaja son, quizás, los más caprichosos. Durante un tiempo, ella hace comentarios contradictorios respecto a su actitud hacia Myškin, pero finalmente declara de manera inequívoca su amor por él. Sólo unos minutos más tarde le deja ella para siempre, con una terrible mirada de sufrimiento y odio, siendo incapaz de aceptar «siquiera un breve momento de duda» (IV, 8). Similares contradicciones y cambios marcan la relación entre Nastas'ja Filippovna y Aglaja: en sus cartas a Aglaja expresa Nastas'ja amistad y afecto (III, 10), pero en su decisiva confrontación cara a cara las dos mujeres no ofrecen más que palabras de odio y desprecio (IV, 8).

3. VENCIDOS POR LA PASIÓN

Los cambios radicales de los víuculos personales revelan el intenso emocionalismo de los protagonistas de Dostoyevsky. Los lazos entre personas apasionadas son inestables, porque están bajo la amenaza constante de su *actuación impulsiva*, espontánea, impredecible, incontro-

lada. Los antecedentes racionales de la acción (razonamiento práctico, deliberación, selección de alternativas, etc.) son minimizados. Los actos cruciales de los héroes y heroínas de *El idiota* indican pasos no reflexivos del deseo o la desesperación al acto físico o verbal. En un momento dado, el texto, que cambia continuamente de la narrativa a la metanarrativa, explica el contraste entre la deliberación racional y el impulso sin reflexión. El príncipe

> estaba ansioso por meditar y decidir sobre un determinado paso. Pero este «paso» no era de esos que uno medita, sino precisamente de aquellos que uno no medita, sino de los que uno resuelve: fue dominado súbitamente por un fuerte deseo de dejarlo todo aquí y volver al lugar de donde había venido, a algún lugar lejano y solitario (II, 11)[171]

Las emociones, pasiones y pulsiones que motivan la actuación impulsiva son volátiles, apareciendo, desapareciendo y mutando arbitrariamente según el momento. En un momento determinado a la señora Epančin le irrita tanto el comportamiento de Myškin que le prohíbe entrar de nuevo en la casa. Momentos más tarde, llevada por un impulso contrario, «repentinamente se precipitó sobre el príncipe, le agarró del hombro y lo arrastró tras ella», es decir, hacia casa (II, 12). Este es un incidente menor, pero indica qué clase de actuación decide el destino de los protagonistas de la novela.[172] Incluso cuando la actuación compulsiva está animada por la mejor de las intenciones, se muestra, normalmente destructiva o auto-destructiva (acrática).

---

[171] La forma impersonal del verbo de deseo, disponible en ruso («emu zachotelos»), marca muy explícitamente la espontaneidad y la falta de control. Debe hacerse notar que tras no actuar de acuerdo con el deseo espontáneo, y tras deliberar durante «menos de diez minutos», el príncipe no da el «paso».

[172] Un modelo de actuación impulsiva es el de los borrachos que perdido el control mediante incapacitación auto-inducida. El mundo ficcional de Dostoyevsky está lleno de borrachos y escenas de borrachera. En *El idiota* el estar alcoholizado contribuye a la motivación de uno de los episodios cruciales, la proposición de Rogožin a Nastas'ja Filippovna (I, 16). Para un personaje secundario, el general Ivolgin la borrachera es un estado permanente; sintomáticamente, en el carácter del general el alcoholismo se combina con la mentira compulsiva.

Debilitando el control sobre su destino por su acciones impulsivas e irracionales, los agentes de Dostoyevsky crean un mundo ficcional caótico. Este caos se intensifica por intervenciones azarosas de la fuerza de la naturaleza.[173] Los más dramáticos de los mismos son los ataques epilépticos de Myškin, que aparecen de improviso, sin razón aparente o conocida. Cualquier intención que el príncipe tuviera es interrumpida y empieza a pronunciar gritos involuntarios y giros en convulsiones espasmódicas. Más importante todavía es que la misma existencia de Myškin como persona activa es temporal, enmarcada por la pre-historia y la post-historia de la idiotez, un estado donde su mente y su capacidad para actuar es destruido por la naturaleza.

La locura, última manifestación del impacto patológico de la naturaleza sobre la personas, permea el mundo de *El idiota*. La demencia «literal» de Myškin, estado inicial y final de su historia, es el origen de la figura de la locura, asignada a muchas personas e incidentes en la novela. De ese modo, Myškin, aunque temporalmente lúcido es llamado repetidamente «idiota». Los actos de Nastas'ja Filippovna, así como los de Rogožin se explican a menudo como «locura» (por ejemplo en el pasaje citado al final del libro I). Tanto de forma literal como figurativa el mundo ficcional de Dostoyevsky oscila precariamente entre la locura y la lucidez.

4. LAS «ESCENAS HORRIBLES»

Las tendencias de actividad impulsiva, acrática e «insana» convergen para crear los más destacados episodios de interacción de *El idiota*, los *escándalos*.[174] Es interesante explorar en detalle esta estructura interaccional, usando una de las pruebas más complejas y destacables (I, 8-10). Myškin acaba de tomar aposento en la residencia de los Ivolgin y apenas conoce a los miembros de la familia. Sin embargo, es testigo involuntario de una disputa en la que se airea un muy delicado asunto de

---

[173] Este caos azaroso es fuente del extraordinario dinamismo del mundo ficcional de Dostoyevsky, un rasgo frecuentemente comentado de su poética (véase Grossman 1925, 178; Bajtin 1929/1972, 267; van der Eng 1957, 61 y otros).

[174] Fue Bajtin quien señaló la prominencia del escándalo en el mundo ficcional de Dostoyevsky. El considera que las «escenas de escándalo» son propias de la sátira menipea (1929/1972, 198), de la que las narraciones de Dostoyevsky son una moderna manifestación.

familia, el posible matrimonio de Ganja Ivolgin con Nastas'ja Filippovna. La familia, y especialmente la hermana de Ganja, se opone con vehemencia a la candidata. El intercambio verbal gana en apasionamiento y hostilidad, hasta que Ganja «se abandona» a la irritación,

> sin ninguna restricción y casi con un creciente placer, sin importarle donde le condujera (I 8)

En ese momento crítico, y de modo muy inusual (véase la sección 1), Nastas'ja Filippovna entra en el aposento. Sus comentarios impertinentes y ofensiva carcajada todavía aumentan más la tensión entre los participantes en la escena. El conflicto verbal está a punto de convertirse en un asalto físico, contra la persona más inocente, el príncipe espectador. En el último momento, Ganja «recuperó posesión de sí mismo» y se impide la violencia física. Un breve respiro es proporcionado por el general Ivolgin, que ofrece una muestra de su mentir impulsivo. Mientras tanto, otras dos personas aparecen, Kolja y Ferdyščenko, incrementando el número de los espectadores. El próximo, y más violento, momento de escándalo empieza a surgir cuando aparece otro visitante, tampoco invitado o esperado, Rogožin. Con este séquito el grupo de espectadores se convierte en un «coro». Cuando Rogožin advierte la presencia de Nastas'ja Filippovua «se puso tan pálido que sus labios se volvieron azules» (I, 10). Las pasiones escondidas están listas para explotar y hacer llegar el clímax del escándalo.

La subida de tensión empieza cuando Rogožin formula una pregunta puramente privada ante una nutrida concurrencia: ¿Se casará Nastas'ja Filippovna con Galja Ivolgin o no? Inesperadamente, la respuesta de Nastas'ja es negativa, haciendo posible que Rogožin continúe la escena de forma sumamente original, como es «pujando» por Nastas'ja Filippovna. Al incrementar la cantidad de dinero ofrecida, la escena se hace «extremadamente vergonzosa». Rogožin, «en éxtasis», es llamado «loco» y «borracho» (I, 10). Todos los participantes de la interacción han perdido ya el control y se intercambian insultos, gritos y lloros. Cuando Varja llama a Nastas'ja Filippovna «desvergonzada mujer», el escándalo alcanza el nivel de la violencia física, antes evitada. Ganja «con furia se lanzó sobre Varja y le agarró la mano con violencia»; Varja, «junto a ella, escupió de repente en la cara de su hermano» (I, 10). Sólo entonces interviene Myškin.

Protegiendo a Varja, recibe el golpe de represalia de Ganja. La respuesta del príncipe a su ataque físico es asombrosa: él

> cubrió su cara con las manos, fue a un rincón de la habitación, estuvo con su cara hacia la pared, y dijo con una voz vacilante: «¡Oh, qué avergonzado debes estar de lo que has hecho!» (I, 10)

Estas palabras y la abstención del desquite físico son incongruentes con la estructura del escándalo y causan su hundimiento. En un desenlace «amistoso» Nastas'ja Filippovna besa la mano de la señora Ivolgin y deja el apartamento.

Todos los ingredientes, estadios y esquemas del escándalo como un tipo especial de interacción está presentes en este ejemplo. Empieza de forma bien discreta como el encuentro privado de un grupo pequeño (familia) que se encuentra para tratar de asunto delicado y controvertido. Pero el acontecimiento privado se convierte en un espectáculo público cuando una multitud de intrusos se agrega al grupo original. El escándalo sigue obviamente el modelo de una actuación teatral, en la que a los espectadores se les permite atender a los intercambios íntimos de personas ficcionales sobre el escenario. La infraestructura del escándalo es una secuencia de actos semióticos antagonísticos, especialmente verbales y de gestos, que se convierten en más acalorados y hostiles. Mientras los participantes pierden control sobre sus pasiones y sucumben a actos impulsivos, irracionales y acráticos e intervienen agentes nuevos e inesperados el conflicto sube y alcanza su clímax de furia en la violencia física. Como condensación de pasiones no controladas, palabras violentas y actos sin sentido, el escándalo de Dostoyevsky exhibe de manera suprema la irracionalidad de las personas ficcionales.

5. EL CRIMEN DE LA PASIÓN

El escándalo es un medio efectivo de poner al descubierto los pensamientos escondidos y suprimidos, las pasiones y relaciones de las personas de ficción. Cuando una persona pierde control sobre su acción, su «alma» es revelada (Bajtin 1929/1963, 175). Paradójicamente, en esta profundidad, la intención y motivación de la actuación humana se hace oscura e incomprensible. Puesto que no hay razones para la actuación compulsiva, no puede explicarse refiriéndose a razones.

El evento más crucial de la novela, el asesinato de Nastas'ja Filippovna por Rogožin, también es su más profundo misterio.[175] Myškin nunca pregunta, y Rogožin nunca cuenta, por qué cometió el crimen. Únicamente el abogado de Rogožin, «hábil y locuaz» expone una conclusión: él

> probó clara y lógicamente que el crimen fue consecuencia de fiebre cerebral, que se había iniciado mucho antes de que se cometiera el crimen, como consecuencia de la gran aflicción del acusado (IV, 12)

Esta explicación racional, aunque obviamente aceptada por el jurado, no explica, de hecho, nada. Simplemente hace pasar una oscura pasión como una fuerza patológica de la naturaleza.

Los resultados de la actuación impulsiva en *El idiota* son desastrosos. Si miramos al estado final de nuestro cuarteto, podríamos envidiar a los protagonistas de la tragedia griega: Nastas'ja Filippovna asesinada, Myškin en la oscuridad de la idiotez terminal, Rogožin en una «casa de la muerte» siberiana, Aglaja casada con un impostor y estafador. En el mundo ficcional el vínculo entre la acción impulsiva y el desastre es obligatorio. La tragedia de sus héroes es la tragedia de aquellos que pierden control sobre sus acciones y, en consecuencia, sobre su destino.

[175] Según la observación general de van der Eng, Dostoyevsky «evita hacer ningún esfuerzo para racionalizar el misterio y reducirlo a sus elementos simples» (1957, 81).

14

LOS MUNDOS DE ZAMJATIN

A pesar de su compromiso con los ideales de vanguardia, la ficción post-revolucionaria rusa era bastante tradicional en la elección de su tema principal - la historia contemporánea de Rusia. Ciertamente, este tema adquirió un especial dramatismo en una época en la que la historia consistía en la revolución y la más cruel de las guerras, la lucha fratricida de una guerra civil. Sin embargo, la ficción soviética temprana no era una historiografía, con su poética eminentemente modernista transformando la historia en mito.[176] El mito moderno creado por Andreij Belij en *Peterburg* continuó siendo el modelo para la ficción post-revolucionaria y fue adoptado con una variedad de estilos, desde el de Pilnyak a Babel y a Platonov.

Mi estudio de un mito particular de la revolución, el de Zamjatin, se basa en presupuestos teóricos y conceptos propios de la semántica de los mundos posibles para la ficción literaria. No desarrollaré dicho marco teórico en el presente estudio. Sólo es preciso saber que cada obra literaria construye un único mundo posible ficcional. Los mundos ficcionales narrativos son macroestructuras complejas que consisten en varios submundos o dominios. Los mitos se generan en mundos duales, constituidos por dominios en contraste, tales como el natural/sobrenatural, naturaleza/cultura, vivo/muerto, material/espiritual, real/ilusorio, etc. Las teorías de la mitología clásica señalaron la dualidad subyacente de su estructura de mundo ficcional (Lévi-Strauss 1967, Capítulo 1; Kirk 1970, 224).

La mitología de Zamjatin emerge de conformaciones temporales, espaciales y existenciales de mundos.[177] Los mitos resultantes, que

---

[176] La mitologización de la revolución a través de la literatura ha sido advertida por Maguire: «Ningún acontecimiento de los tiempos recientes ha pasado al mito tan rápidamente» (1968, 91).

[177] En su ensayo «O sintetizme» («Sobre el sintetismo») (1922) Zamjatin percibió en la ficción contemporánea «extrañas multitudes de mundos» («strannnye mnozhestva mirov»). Él explicaba este rasgo como una síntesis del mundo cotidiano («bytovoy») del realismo y

representan el centro del universo ficcional de Zamjatin pueden denominarse *histórico, cosmológico* y *existencial*. Los dos primeros, creados respectivamente en los relatos *Peshchera* (*La cueva*) (1920) y *Rasskaz o samom glavnom* (*Una historia sobre lo más importante*) (1924) mitologizan la revolución de forma directa, mientras que el tercero, diseñado en *My* (*Nosotros*) (1920) lo hace indirectamente[178]. Mi estudio, que se concentra en estos textos, se propone revelar ciertos rasgos estructurales y textuales compartidos por las tres versiones del mito moderno de Zamjatin.

La cueva es un caso típico de la temprana literatura soviética por ser una historia de víctimas más que de vencedores, de sufrimiento humano y no de triunfo revolucionario. Es un texto breve, pero nos ofrece un modelo de la construcción del mito de Zamjatin. Su mundo ficcional consiste en dos dominios en contraste, el mundo del pasado cultural, al fondo, y el mundo, traído al primer plano, del presente postcultural. Los protagonistas de Zamjatin, Martin Martinych y su esposa Masha, están a caballo de ambos mundos, vegetando en el presente y viviendo de los recuerdos del pasado. La edad de la cultura era un tiempo de comodidad («uyut»): «Recuerdas, Mart, mi sala azul, y el piano con la funda, y el caballo de madera sobre el piano, y el cenicero, y yo tocaba, y tú te acercabas por detrás» («Mart, a pomnish: moya sinen'kaya komnata, i pianino v chechle, i na pianino - derevyannyy konek - pepel'nitsa, i ya igrala, a ty podoshel szadi». 211). El pasado pervive no sólo en los recuerdos de los personajes, sino también en unos cuantos objetos físicos preservados. El escritorio contiene toda una colección: «papeles, cartas, un termómetro, un pequeño frasco azul ... y, finalmente, ... una pequeña caja lacada en negro: allí, al fondo, había algo auténtico ... té» («bumagi, pis'ma, termometr, kakoy-to siniy flakonchik ... i nakonets ... chernuyu lakirovannuyu korobochku: tam, na dne, byl yehche nastoyashchiy ... chay». 210-11). En esta enumeración el frasquito está discretamente

---

los mundos fantásticos del simbolismo. La «mezcla de planos en el espacio y el tiempo» («smesheniye planov v prostranstve i vremeni») es la anticipación de la ficción de una realidad donde «junto a una oficina en la que se venden billetes para Marte se encuentra una tienda de salchichas» («ryadom s kontoroy, gde prodayutsya bilety na Mars - magazin, gde prodayutsya kolbasy») (415, 417, 416).

[178] Las obras de Zamjatin se citan por *Sochinenija* (Eds. T.V. Gromova y M.O. Čudakova, Moscú, Kniga, 1988).

escondido, pero se convierte en un objeto misterioso por un aparte parentético: Martin Martinych «lo empujó hacia atrás, para que Masha no lo viera» («toroplivo sunul yego obratno - chtoby ne videla Masha». 211). El «flakonchik», que obviamente contiene veneno, se convierte en el instrumento del desenlace de la historia.

En una interpretación superficial, Masha es asesinada por una reliquia del pasado porque no pudo sobrevivir a las dificultades del presente. Sin embargo, esta interpretación está en desacuerdo con la estructura global de mundo ficcional de *La cueva*. La edad pasada de la cultura es un mundo poético chejoviano: viniendo de aquel, el frasco no es un instrumento de muerte, sino un medio de liberación. En el cruel mundo postcultural no hay lugar para las débiles almas poéticas. Masha es liberada, pero Martyn Martinych debe seguir en el mundo oscuro, en el que «no había luna» («luny ne bylo». 215).

El mundo ficcional dual de *La cueva*, creado por la oposición presente/pasado, está complementado por un tercer estrato semántico, motivos de la «edad de la cueva» pre-cultural, prehistórica. Los motivos de éste no cuajan en mundo ficcional generador de historia, sino que se mantienen en un estado de átomos semánticos libres y móviles. Estos aparecen en algunos momentos clave del texto, y se hacen recurrentes, asignándose a distintas entidades ficcionales - objetos, peripecias, personajes, episodios. Debido a su funcionamiento, propongo llamar a estos motivos libres *isótopos semánticos*. Este técnica tiene un poder constructor de mitos: en su emparejamiento con los isótopos las entidades del mundo ficcional adquieren un significado trascendente. Son elevados del estatuto de hechos ficcionales al de temas mitológicos. *La cueva* nos da la oportunidad de demostrar este técnica de construcción de mito típica de Zamjatin.

Los principales motivos libres de la edad de la cueva aparecen en el mismo inicio del texto. El primero ya se nos da en el título («cueva», «peshchera»), los otros se acumulan en las primeras líneas, que actúan como un prólogo: «glaciares», «mamut (de tronco gris)», «yermos», «rocas», «polvo blanco de nieve», «hacha de piedra», «fogata», «escondrijos de animales peludos», «cavernícolas» («ledniki», «(serochobotyy) mamont», «pustyni», «skaly», «belaya snezhnaya pil'», «kamenny topor», «koster», «kosmatyye zverinnyye shkury», «peshchernye lyudi»). El peso semántico de estos motivos se confirma por su recurrencia en la conclusión (epílogo). En el texto propiamente dicho se generan motivos adicionales de esta familia: «voraz dios de la cueva», «cara de

arcilla», «cinturón de piel» («zhadny peshcherny bog», «glinyanoye litso», «kozhany poyas»), etc. Al mismo tiempo los motivos libres empiezan a operar como isótopos semánticos, asignados a entidades ficcionales por un vínculo metafórico o metonímico: el voraz dios de la cueva = estufa de hierro; cara de arcilla = la cara de Martin Martinych; pedregosos dientes amarillos = Obertyshev; la hembra Obertyshev = la esposa de Obertyshev. Gracias a los motivos-isótopos el presente adquiere el significado trascendente de una nueva «edad de la cueva». Esta mitologización se completa con dos clases de inversión, metafórica primero («rocas que parecían casas», «skaly chem-to pochozhiye na doma») y temporal más tarde («entre las rocas donde Petersburgo había estado tiempo atrás», «mezhdu skal, gde veka nazad vyl Peterburg». 138).

Debe destacarse que los elementos de mundo ficcional constituido pueden también convertirse en motivos libres y entrar en circulación isotópica. En *La cueva* el mundo de la cultura es la fuente de tales motivos: «un escritorio de caoba, libros, pastelitos como de cerámica, Skriabin opus 74, una plancha» («krasnogo dereva pis'menny stol», «knigi», «goncharnogo vida lelpeshki», «Skryabin opus 74», «utyug»). Los motivos libres de la edad precultural y cultural chocan a lo largo del texto, y muy explícitamente en el momento de la «transgresión» de Martin Martinych: «Dos Martin Martinych llegaron a las manos: el viejo, con Skriabin, que sabía: no debes, y el nuevo, el cavernícola, que sabía: debes» («skvatilis' dva Martina Martinycha: tot, davniy, so Skryabinym, kakoy znal: nel'zya - i novy, peshchernyy, kakoy znal: nuzhno». 210).

En *Tras las escenas* (*Zakulisy*), una serie de notas sobre su propia escritura, Zamjatin señaló que rara vez usaba «imágenes individuales al azar» («otdel'nye sluchaynye»), y caracterizó estas imágenes recurrentes como *leitmotifs* porque acompañan (con ciertas modificaciones posibles) a una entidad ficcional, especialmente un personaje de ficción, a lo largo de todo el texto (469-470). Críticos posteriores añadieron otros rasgos al *leitmotif* de Zamjatin. Šklovskij lo llamó «imagen pasajera» («prokhodyashchiy obraz») y observó que «al tener una vida independiente, empieza a desarrollarse de acuerdo con las regularidades de su propia serie» («U nego obraz imeyet samostayatel'nnyu zhizn' i nachinayet razvivat'sya po zakonam svoyego ryada». 1927, 53-4). Oulanoff (1966, 116-19) advirtió su carácter metonímico y Drozda (1979, 48) señaló sus orígenes en la prosa modernista de Belij y Remizov (véase también Shane 1968, 151-4). Nuestra descripción en términos de motivos y mundos tiene la ventaja de revelar una segunda función complementaria de la imagen

recurrente - la técnica del isótopo-motivo y su papel en la construcción del mito de Zamjatin. La estructura de mundo dual, típica del mito en general se complementa en el mito de Zamjatin con dos estratos semánticos: hechos ficcionales y temas (la interpretación mitológica de estos hechos). En *La cueva* la dualidad del mundo ficcional entre naturaleza y cultura se ve cubierta por los temas de «la cueva» y «domesticidad poética». Gracias a esta interpretación, el presente se convierte en un mundo de post-cultura, una segunda llegada de la edad de la cueva. La macroestructura global de la historia puede representarse como sigue:

W(-1) (edad de la cueva) x W(0) (edad de la cultura) x (W(+1) (nueva edad de la cueva)

El estatuto del mundo del presente se convierte en paradójico: sucede al mundo pasado en tiempo físico, pero le precede en tiempo histórico. En el esquema de la historia cíclica, los mundos de la post-cultura y de la pre-cultura empotran mortalmente al mundo de la cultura.

La historia de *La cueva* nos ha servido para demostrar la técnica de construcción de mito de Zamjatin. La misma técnica se utiliza en *Una historia sobre lo más importante*. Aquí se anuncia desde el mismo inicio una estructura de tres mundos: «un mundo - otro mundo - otro mundo más») («mir - yeshche mir - i yeshche mir». 222). Uno de los mundos, el mundo no humano de la naturaleza, es fuente de motivos libres, principalmente los de la Ropalócera. Los dos dominios ficcionales en contraste, el mundo humano de la Tierra y el de los extraterrestres de la estrella muerta, son paralelos. En esta constelación, la revolución en la Tierra se mitologiza mediante una proyección a una dimensión cósmica.

Los mundos terrestre y extraterrestre están distantes espacialmente, pero la estrella desplazada se mueve con celeridad hacia una inevitable colisión con la Tierra. Los dos mundos son distintos en sus hechos ficcionales. La historia de la Estrella sólo se traza con alusiones y descripciones indefinidas; los personajes extraterrestres son tipos anónimos. El foco narrativo se sitúa en el mundo de la Tierra. Su historia es coherente, a pesar de su carácter fragmentario. Sus personajes están individualizados mediante nombres propios e historias personales que pueden reconstruirse. Esta asimetría cuantitativa indica que el principal punto de atención de Zamjatin está en los hechos de la Tierra, mientras que

la tragedia de la Estrella es un medio de transformar la historia terrestre en mito cósmico. Para reforzar esta asimetría funcional los dos mundos se construyen con un cambio cronológico: en la Estrella, la lucha fratricida se produce en la Prehistoria, siendo su Historia nada más que ruinas y los últimos momentos de unos pocos supervivientes. En la Tierra, el fratricidio es la Historia de la narrativa. Únicamente la última muerte de la Estrella ocurre en la Historia, simultaneándose con una muerte en la Tierra: el hombre joven mata al chico ciego, su hermano, su hermano, mientras Dorda se apresta a matar a Kukoverov, su hermano por juramento y antiguo camarada de armas.

El paralelismo de ambos mundos se establece no sólo por la historia del fratricidio, sino también por su opuesto - la historia de amor. El hombre y la mujer jóvenes de la Estrella hacen el amor momentos antes de su destrucción final, Talya y Kukoverov se hacen amantes en la última noche de la existencia de Kukoverov (y presumiblemente de la Tierra). Si advertimos que Talya juega un doble papel, el de mujer joven y (futura) madre, apreciamos una perfecta correspondencia entre los protagonistas terrestres y extraterrestres:

Tierra	Estrella
	Madre
Talya	Mujer joven
Dorda	hombre joven
Kukoverov	chico ciego

No hay duda de que la dualidad de los mundos paralelos es el principal mecanismo de construcción del mito cósmico de Zamjatin. Sin embargo, como era el caso en *La cueva*, se proporciona una interpretación de esta estructura de mundo mediante la técnica de motivo libre. La familia de los motivos de la Ropalócera es crucial en este sentido, diseminando isótopos semánticos que simbolizan el ciclo eterno de la muerte y la vida. Es precisamente en este orden en el que debe entenderse el tema trascendente de *Una historia*: la muerte es una condición necesaria para la

vida.[179] La Ropalócera debe morir en una crisálida («umeret' v kukolku) para emerger como una nueva forma viva. El isótopo semántico está asignado a dos personajes femeninos: Talya en el mundo terrestre, la Madre en su correspondiente extraterrestre. Respecto a la Madre, el motivo de la Ropalócera funciona como un isótopo figurativo: «Los labios de la Madre están enroscados en un tenso anillo, como la Ropalócera muriendo en una crisálida» («U Materi - guby svity v tugoye kol'tso - kak umirayushchiy v kukolku Raphalocera». 238). La conexión entre Talya y la Ropalócera es más íntima, puesto que en este ejemplo el motivo se convierte en un elemento del mundo ficcional: «La Ropalócera amarilla y sedosa cae sobre las rodillas de Talya, sobre el cálido hueco de su vestido, calentado por el sol, calentado por el cuerpo» («vniz letit zheltoshelkovvy Rhapalocera pryamo na Taliny koleny v tepluyu lozhbinu yeye propitannogo solntsem i telom plat'ya». 224). Este lazo y su significado trascendente es reforzado por la memoria de Talya, pues siendo niña crió mariposas de crisálidas: «Una, salida en invierno, en Navidad, las ventanas heladas, y estaba volando, volando» («Odna vyvelas' u nas zimoy, na Rozhdestvo, okna - vo l'du, letala, letala ...». 224).

El cuerpo femenino impregnado por el simbolismo de los motivos de la Ropalócera se convierte en un motivo libre de segundo grado, transportando el isótopo del ciclo muerte-vida a una dimensión cósmica: la Tierra en destrucción por la Estrella penetrante concibe «nueva Tierra» y nueva vida. La asignación del isótopo del cuerpo femenino a la Tierra se lleva a cabo ya en el prólogo, el cual, como hemos visto en *La cueva*, es la fuente principal de motivos libres. Esta acumulación de motivos libres se repita con alguna variación en el epílogo (222-3, 248). Una comparación más detallada revela que el juego inicial de motivos libres no coincide con el resultante. El texto de Zamjatin es un generador que produce nuevos motivos libres al tiempo que aniquila a otros. Suprimido es el motivo «yo» («ya») que se asigna los seres terrestres y extraterrestres del viejo mundo.[180] Este «ya» perece en la catástrofe. Por otra parte, el texto genera

[179] Esta inversión es el personal mito de la revolución de Zamjatin, expresado en su famoso ensayo «Sobre literatura, revolución, entropía y otras cosas» («O literature, revolyutsii, entropii i prochem»): «Carmesí, fiera, mortal es la ley de la revolución; pero esta muerte es para la concepción de una nueva vida, una nueva estrella» («Bagrov, ognen, smertelen zakon revolyutsii: no eta smert' - dlya zachatiya novoy zhizni, zvezdy». 446).

[180] No me refiero a la aparición normal del pronombre «ya», sino a su transformación nominal a través de la cual «el autor ... se identifica con sus personajes y sus sensaciones»

al menos dos nuevos motivos libres: la cruz y la entrega femenina. El motivo de la cruz se origina como una metáfora del marco de la ventana: «el marco de la ventana está tallado como una oscura cresta» («demnym krestom vyrezan pereplet ramy». 240), y se refuerza con una aparición literal: «con un lápiz dibuja una cruz en el papel» («karandashom chertit na bumage krest»). La cruz es, claro está, el emblema cristiano del sufrimiento y la muerte. El segundo motivo libre (o mejor familia de motivos), entrega femenina, está representado por la expresión «toda ella» («vsyu sebya»). La expresión hace su primera, «falsa», aparición (cuando Talya medita brevemente ofrecerse a Dorda a cambio de la vida de Kukoverov, 241), para validarse en la segunda aparición, cuando se entrega a Kukoverov: «Talya, girando y temblando ... toda ella» («Talya, kruzhas' i drozha ... vsyu sebya». 247). En ese momento el motivo se hace contrastar explícitamente con la muerte: en el abrazo de Talya Kukoverov entiende que «no hay muerte» («smerti net». 248). Hemos observado la isotopía del motivo del cuerpo femenino: Ropalócera - Talya - Tierra. Este vínculo se refuerza por el isótopo de la entrega femenina compartido por Talya y la Tierra. En su última aparición, en el epílogo, el isótopo transforma la destrucción de la Tierra en una concepción de nueva vida.

El texto de *Una historia* nos da una oportunidad de contemplar como el método de los isótopos semánticos está unido a otra técnica típica de Zamjatin - su estilo lacónico.[181] El laconismo opera especialmente a través de la elipsis: la frase de Zamjatin es a menudo un fragmento con la supresión de un constituyente básico (normalmente el predicado). Es digno de atención que el laconismo es compartido por los textos del narrador y de los personajes: «Silencio, Kukoverov de rodillas, su cabeza en las manos de Talya» («Tishina. Kukoverov na kolenyach, yego golova u Talyi v rukakh». 247). (Kukoverov:) «Tienes dieciocho años, Talya, y yo ... puede ser ridículo que yo ... despues de todo, sólo te conozco una semana» («Vam, Talya, vosemnadsat' let, a mne ... Eto, moshet byt', smeshno, chto ja ... ved' ya vas znayu vsego nedelyu. A vprochem ...». 223). A primera vista, las dos técnicas de producción de significado - el estilo lacónico y los

---

(Shane 1968, 174).

[181] Para Zamjatin el laconismo, que refleja el tempo rápido de la vida moderna, epitomiza el dinamismo de la literatura contemporánea: «Uno tiene que decir en un segundo tanto como decía antes en un minuto de sesenta segundos» («V sekundu nuzhno skazat' stol'ko, skol'ko ran'she v shestidesyatisekundundnuyu minutu». 255).

motivos isotópicos libres - parecen independientes entre sí; sin embargo, una reflexión más profunda hace visible su complementariedad. El laconismo crea espacios vacíos en el mundo ficcional. Zamjatin empobrece los hechos ficcionales para resaltar los temas. El texto oscurece lo ficcional con el fin de prepararlo para la mitologización. En el nivel de los hechos ficcionales el mundo es un caos de episodios fragmentarios y desconectados. Sólo una interpretación temática da sentido al caos, creando de aquel un mito cósmico básico, el mito de la muerte y la vida, de la destrucción y el génesis.

El carácter semántico y temático de la mitología de *Nosotros* difiere del de las narrativas tratadas anteriormente, pero es destacable su semejanza en lo que se refiere a estructura del mundo ficcional. *Nosotros* es ciencia ficción, la construcción de un mundo posible futuro. La ciencia ficción normalmente conlleva un mensaje fuerte de tipo político, social, cultural. El mensaje de la utopía tradicional es optimista, el de su equivalente del siglo XX, la antiutopía, es pesimista. El aspecto de la novela de Zamjatin ha recibido considerable atención en la crítica (véase especialmente Brown 1976). Se ha hecho notar también que, a diferencia de las distopías tecnológicas (como las de H.G. Wells o Karel Čapek), las de Zamjatin lo son de variedad social: la organización social perversa, más que la tecnología avanzada, conduce a la deshumanización del hombre, es decir, a la destrucción de la humanidad como la conocemos. Los robots de Čapek son criaturas artificiales que los convierten en hombres; las figuras de Zamjatin son seres humanos convertidos en robots.

Se ha tratado a menudo la novela de Zamjatin como una clarividente sátira del estalinismo.[182] Sin embargo, el contexto histórico de la novela, su origen, desmiente esta interpretación. Se sabe que Zamjatin diseñó su utopía antes de la revolución y antes de que pudiera prever su giro estalinista. El orden político del Estado Único es, ciertamente, una dictadura política. Pero el Benefactor sólo refuerza la base social y existencial del Estado Único - el conformismo. El conformismo, la sumisión de los individuos a las convenciones sociales, no es local sino

[182] Esta pretensión significa (como, por ejemplo en Bondarenko 1967, 296) de hecho adoptar la posición de los marxistas ortodoxos que declaraban que la novela era «una calumnia del sistema soviético», y usó su publicación parcial en una revista de exiliados como pretexto para silenciarle en 1929 (para un resumen de estas acusaciones, véase Barabanov 1988, 528-30).

universal. En sus narraciones en inglés, *Ostrovityane* (*Los isleños*) y *Lovets chelovekov* (*El pescador de hombres*) así como en su drama español *Ogni svyatogo Dominika* (*Las hogueras de San Domingo*) Zamjatin construyó un mundo de «automatización filistea» y «conformismo» (Shane 1968, 134; véase también Edwards 1982, 36-45). Este mundo alcanza la perfección en *Nosotros*, donde el *Testamento de la salvación obligatoria* (*Zavet prinuditel'nogo spaseniya*) del vicario Dewly (o Duly) se convirtió en una ley.

Nosotros complementa el diseño pre-revolucionario de Zamjatin mediante una estructura de mundo post-revolucionario: un contraste entre dos mundos, el «viejo» («el estado salvaje de la libertad») y el «nuevo» («felicidad matemáticamente impoluta»). Desde luego el mundo viejo es co-presente, pero se mantiene fuera de la «muralla verde», y su única reliquia dentro del Estado Único es el museo «Casa vieja».[183] La oposición entre el mundo nuevo dentro de la muralla y el viejo de fuera confiere dinamismo narrativo a la novela de Zamjatin; su impulso retórico lo proporciona la postulación del planeta lejano al que el cohete «Integral» debe lanzarse como el mundo viejo. El diario del protagonista se convierte en un diálogo con el destinatario que vive en la no ilustradas condiciones del pasado. Dirigido a este lector potencial, el diario es concebido como un *poema* con un propósito doble: informativo (describir el orden social y la historia del Estado Único) y retórico (tratar de convencer a los seres extraterrestres para que adopten sus elevados principios. El autor del diario aceptó la función persuasiva para su texto por una «orden social» dada en la prensa del Estado: «Antes de las armas probaremos la palabra» («Prezhde oruzhiya - my ispytyvayem slovo». 9). Sin embargo, en el proceso de esta compilación el mensaje público se convierte en un testimonio privado de la «aventura» del escritor del diario: «Con pena observo que en vez de un bien compuesto y austero poema matemático en honor del Estado Único me encuentro escribiendo una novela fantástica de aventura» («Ya s priskobiem vizhu, chto vmesto stroynoy i strogoy matematicheskoy poemy v chest' Yediuogo Gosudarstva - u menya vychodit kakoy - to fantastischeskiy avantyurnyy roma». 72). Paradójicamente, el diario recupera así su función original, la de un

[183] En este rasgo el mundo de *Nosotros* es análogo al de *El castillo* de Kafka: la burocracia del castillo tiene una cabeza de puente (el llamado patio de los caballeros) en el pueblo (véase el capítulo 10 del presente volumen).

testimonio privado, incluso secreto. Como tal, se convierte en un constituyente del mundo ficcional, un objeto ficcional. que finalmente provoca el desastre para su autor y aquellos cercanos a él.

El totalitarismo es el rasgo obvio de la organización social del Estado Único. Deberíamos observar, sin embargo, que Zamjatin da más peso semántico y temático a otros dos rasgos del mundo distópico: el divorcio del hombre de la naturaleza, y la destrucción de la privacidad.

La separación de la naturaleza se consigue con un viejo procedimiento de aislamiento (una muralla). La muralla verde separa la civilización artificial, hecha por el hombre, del mundo de la salvaje naturaleza de fuera. La importancia de la muralla se resalta repetidas veces en el texto: «El hombre dejó de ser un hombre salvaje sólo cuando construimos la Muralla Verde, cuando mediante esta muralla aislamos nuestro mundo perfecto, como una máquina, del odioso mundo irracional de árboles, pájaros, animales» («Chelovek perestal byt' dikim chelovekom tol'ko togda, kogda my postroili Zelenuyu Stenu, kogda my etoy stenoy izolirovali svoy mashinnyy, sovershennyy mir - ot nerazumnogo, bezobraznogo mira derevyed, ptits, zhivotnykh». 66). Pero el potencial semántico del motivo de la muralla sólo se extrae totalmente cuando se aplica al hombre mismo: el aislamiento respecto a la naturaleza significa la eliminación de todo lo natural en el hombre. El hombre natural es «salvaje» porque está bajo el dominio de sus instintos, sentimientos y pasiones. Sólo cuando se destruyen estos lazos con la naturaleza en la personalidad del hombre se convierte éste en un ciudadano leal al Estado Único.

Una inversión del motivo de la muralla - eliminando la «muralla» de la privacidad que rodea a cada individuo - es un medio de su destrucción. Los contactos íntimos del hombre con el hombre se llevan a cabo en la esfera privada de el «grupo pequeño». tal como parejas, amigos, familia. El gran grupo, la sociedad, tendrá control total sobre la existencia humana si los grupos pequeños son eliminados. Esto significa, primordialmente, la destrucción de las relaciones íntimas «naturales» entre madre e hijo y entre hombre y mujer. Los niños no nacen de madres naturales, sino incubados artificialmente en clínicas estatales; concebir un niño es un delito que puede castigarse con la muerte. El Estado Único no puede eliminar la actividad sexual; esto tendría efectos adversos en la productividad industrial. por ello esta actividad se regula de forma estricta por las Tablas («Skrizhal»): las dos horas del día reservadas para el placer sexual u otros son las únicas horas de privacidad. Estas son, sin embargo, como el autor del *poema* señala, un defecto en el diseño global de la

felicidad colectiva regulada. Él cree que «un día encontraremos un lugar en la fórmula general incluso para esas horas» («kogda-nibud' i dlya etikh chasov my naydem mesto v obshchey fonmule». 16).

Privado de los aspectos de «naturaleza salvaje» de su personalidad, el hombre se convierte en un ser puramente racional. La distopía de Zamjatin parece ser, y ha sido para muchos intérpretes, una crítica del racionalismo moderno. Pero esta interpretación es, creo, superficial. Ciertamente el diario está lleno de elogios del orden racional y matemáticamente preciso de la nueva sociedad. Con un análisis más cercano, sin embargo, el racionalismo del Estado Único es una caricatura del racionalismo crítico e ilustrado de los filósofos y científicos: es un racionalismo formalista de demagogia política. La demagogia opera con procedimientos estrictamente lógicos, pero su argumentación es un mero truco retórico, que sirve para reafirmar el dogma. Valga un ejemplo: durante la elección anual del Benefactor (llamada «el Día de la Unanimidad») varios miles de «números» osaron alzar sus manos para votar contra él. El acontecimiento es interpretado en la prensa estatal como sigue: «Está claro para todos que tener sus votos en consideración sería tan absurdo como aceptar que las toses de personas enfermas que por casualidad están presentes en una sala de conciertos son parte de una magnífica sinfonía heroica» («Vsyakomu yasno, chto prinjat' v raschet ikh golosa bylo by tak nelepo, kak prinjat' za chast' velikolepnoy, geroicheskoy simfonii - kashel' sluchayno prisutstvuyushchikh v kontsertnom zale bol'nykh». 110). La revelación de Zamjatin de la naturaleza de la demagogia es, en mi opinión, el rasgo político de más alcance de la novela.

El mundo tras la muralla que al principio parece un desierto inhabitado es, en realidad, el hogar de los Mefi, restos de la gente derrotada por el Estado Único en la guerra de los doscientos años. Además, el mundo de fuera está conectado con su enclave de dentro de la muralla, la casa vieja, por un túnel secreto. A través de este túnel el viejo mundo entra en la generación de la historia de *Nosotros*. Ciertamente, el conflicto entre el totalitarismo y los «disidentes» no es resultado de una intervención exterior; viene motivado por una necesidad interna de algunos de los «números»: restaurar la estructura de la personalidad humana. A este respecto, el desarrollo de O es sintomático: O es una ciudadana leal al Estado Único, pero se rebela contra este orden porque no puede suprimir su deseo natural de tener un hijo. La rebelión del narrador-protagonista tiene la misma motivación existencial. Este miembro de las clases dirigentes acepta sin duda alguna los principios «racionalistas» de la organización

social. Desde el principio, sin embargo, hay una pequeña tronera en su sistema: el número irracional Ö-1. Un número irracional generado en un sistema de matemáticas estrictamente racional posee una extraña fascinación por D-503. Se convierte en un motivo libre que significa, en su dispersión isotópica, desorden sin explicar dentro de un universo perfectamente ordenado. D-503 podría, sin embargo, vivir con este rompecabezas porque tiene un origen racional y, quizás, una explicación racional. Su vida se ve sacudida sólo cuando una fuerza extra-racional, la pasión por I, le sobrecoge.

La pasión tiene un sabor a transgresión, porque es una pasión por lo extraño: I es diferente de las masas del Estado Único tanto en su aspecto físico como en su comportamiento. Se aprecia en ella la atmósfera del viejo mundo del otro lado de la muralla, al que está conectada por su origen. En condiciones sociales donde la relación erótica natural entre hombres y mujeres es suprimida, la pasión del matemático se convierte en subversiva; le revela que tiene un alma («dusha»), algo que había deseado se aniquilara.

Debemos notar que la pasión por I no cambia los ideales políticos del narrador. Más bien, genera una división interna, una enfermedad, como la llama. Desde ahora, el héroe está dividido entre la pasión personal y el deber público, un conflicto típico de la tragedia clásica. Es este conflicto interno el que le hace un participante en la rebelión dubitativo y poco fiable. Bajo presión, se somete a la operación que le cura de la enfermedad haciéndole totalmente insensible. Entonces contempla la tortura de I sin ninguna emoción.

No hay duda de que *Nosotros* es una novela ideológica, como lo son muchas utopías y distopías. Su atracción universal se explica porque Zamjatin introdujo en el género el conflicto ideológico central del siglo XX - el conflicto en el hombre entre «naturaleza» y «cultura». El mensaje de la novela es simple, pero no puede ser ignorado: nuestra humanidad está garantizada sólo si seguimos siendo parte del mundo de los árboles, las flores, los pájaros, los tigres. Los rasgos «salvajes» del hombre no son ni arcaicos ni dispensables; son constituyentes necesarios de una estructura de personalidad completa. El hombre desnaturalizado es un hombre deshumanizado.

15

EL CAMINO DE LA HISTORIA Y LOS RODEOS DEL BUEN SOLDADO

Las interpretaciones de la obra de Jaroslav Hašek *El buen soldado Švejk*, así como sus evaluaciones estéticas, políticas, históricas, etc., dependen críticamente de la respuesta a una pregunta fundamental: *¿Quién es Švejk*? Puesto que Švejk no tiene prácticamente ninguna psicología, es decir, puesto que sus propiedades mentales ni se describen por el narrador ni se reflejan en el agente mismo, su carácter debe derivarse, o reconstruirse, de sus actos verbales y no-verbales. Como sucede normalmente con la caracterización «indirecta», las reconstrucciones particulares conducen a muchas caracterizaciones distintas de Švejk, a menudo contradictorias. Con respecto al héroe de Hašek, sin embargo, esta indeterminación general se ve reforzada por la naturaleza aberrante y poco predecible de la actuación de Švejk. Cambiando con facilidad desde el comportamiento estúpido al del un sabio (y todas las posibilidades intermedias), Švejk constantemente confunde y supone un reto para lectores y críticos.

Este estudio se propone contribuir a una mejor comprensión del personaje de Švejk en particular y de la novela de Hašek en general, sugiriendo que el modo de comportamiento de Švejk debe interpretarse en el marco macroestructural del mundo ficcional en el que tiene que existir y actuar. Este mundo ficcional se divide en dos dominios separados y exclusivos, definidos por las modalidades deónticas contrarias de obligación y prohibición.[184] La modalidad de obligación rige el dominio de la historia, es decir, el de la actuación social y colectiva: en el mundo ficcional de Hašek, la acción social está completamente controlada por la institución esencial de la obligación («disciplina»), de la maquinaria militar. La modalidad de prohibición gobierna el dominio de la acción individual, independiente y voluntaria. Los agentes del mundo deóntico, en

[184] Para una presentación general de las modalidades que definen los mundos ficcionales, véase el capítulo 10 de este volumen.

donde cada acción o es obligatoria o es prohibida, no tienen otra elección que seguir dos modos posibles de acción: o cumplen con las obligaciones y descartan la posibilidad de actuar libremente, o actúan en el dominio de la prohibición y se convierten en transgresores (forajidos). Añadamos que el agente que cumple las obligaciones puede hacerlo voluntariamente y con un grado mayor o menor de entusiasmo, o puede aceptar involuntariamente su subordinación a las obligaciones impuestas, es decir, contra su deseo e intenciones. De hecho, podemos observar que el mundo ficcional de Hašek lo habitan tres tipos estándar de agentes («papeles»): los ejecutores entusiastas del deber (teniente Dub), los subordinados leales (el sargento mayor Vaněk) y los forajidos libres (figuras menores de desertores y lunáticos).

En este mundo de papeles estandarizados, Švejk representa un agente único y especial, debido a dos rasgos específicos de su modo de actuación: 1. Švejk es capaz de cumplir todos los papeles estándar de su mundo ficcional. De forma alternativa, interviene como entusiasta cumplidor de su deber, como subordinado fiel y como forajido libre. Debemos resaltar, sin embargo, que ninguno de estos papeles es ejecutado en serio por Švejk: más bien finge hacerlos *imitando* hábilmente las acciones esperadas y, especialmente, los signos verbales y no verbales que los papeles requieren. Las artes imitativas de Švejk le dan al personaje una versatilidad de acción que no posee ningún otro agente de la novela.. Lo típico es que el individuo del mundo ficcional de Hašek persista (a menudo *ad nauseam*) en su papel estereotípico. En contraste, Švejk cambia de papel con facilidad y placer. Švejk es un personaje complejo, pero su complejidad no es psicológica: se trata, dada la variedad de sus imitaciones, del número de sus máscaras. 2. Švejk inventa y mantiene un papel original, el del *juego* espontáneo, sin objeto y autosuficiente. Esta estrategia persigue la creación de un *espacio lúdico* donde se liberaría del control de la historia obligatoria, pero al mismo tiempo no se vería forzado a entrar en el dominio de la libertad prohibida. la estrategia de Švejk es precaria, peligrosa, pero sumamente excitante. Obviamente, en las condiciones deónticas del mundo ficcional de Hašek, el espacio lúdico de Švejk se circunscribe necesariamente en tiempo y extensión. Sin embargo, incluso esta existencia transitoria mina la rigidez y absurdo binarismo de un mundo en el que nada está permitido, pero todo es obligatorio o está prohibido.

Mi descripción del carácter único de la actuación de Švejk deriva de la concepción de éste como *homo ludens*, desarrollada por Arie-Gaifman. En efecto, Švejk se comporta como un *homo ludens* tanto en su imitación de los papeles típicos de sus co-agentes como en su propio juego sin propósito alguno. El concepto de *homo ludens* nos proporciona una pista para comprender a Švejk como agente ficcional: ofrece una explicación de la inestabilidad y variedad de su carácter, que ha dejado perplejos a muchos críticos (incluyendo a Parrot 1982).[185] Además, y quizás esto es más importante, este aspecto explica el duradero efecto estético de la novela de Hašek. En una obra de una poética estereotipada, las transformaciones lúdicas de Švejk proporcionan la única fuente de placer, diversión y admiración.[186]

La estrategia lúdica de Švejk usa muchas formas verbales y no verbales de actuación.[187] En este estudio quisiera explorar la forma más elevada de actuación lúdica de Švejk, sus rodeos o desviaciones respecto al curso obligatorio o impuesto de acción social. Quiero resaltar que los rodeos de Švejk son una forma de acción física, no verbal, pero al mismo tiempo, muchos actos verbales están encastrados funcionalmente en un marco no verbal.

Los rodeos de Švejk son un ejemplo concreto del esquema general cíclico que domina la vida de Hašek, así como su producción literaria y su poética (cf. Doložel 1981). El esquema de rodeo (o «lazo») de la trama da a Hašek la posibilidad de liberar temporalmente a Švejk de las obligaciones de la actividad colectiva, sin arrastrarle irrevocablemente al dominio prohibido. Por supuesto, se sospecha que Švejk es un transgresor y, por lo tanto, se le impide continuar en su curso desviado. Al final, sin embargo, las declaraciones de inocencia se aceptan, y vuelve tranquila e impasiblemente al camino de la historia. Los rodeos de Švejk no son una evasión de la historia, sino escapadas lúdicas y llenas de aventura.

---

[185] Hausenblas ha reconocido que «a Švejk se le da la flexibilidad e invulnerabilidad de los personajes cómicos» (Hausenblas 1961, 162), pero él no identificó su *especificidad* como personaje cómico.

[186] Imaginemos lo aburrida (y olvidada) que sería la novela de Hašek si su héroe fuera un personaje estereotipado como Baloun o Biegler.

[187] Jankovič (1966) califica de juego las narraciones (anécdotas) de Švejk como una forma particular de actuación verbal.

Desde el principio de la novela Švejk es conducido a círculos argumentales. Antes de convertirse en ordenanza de Katz, ya ha pasado por dos episodios cíclicos, el «círculo vicioso» premilitar y el círculo militar (Doložel op. cit., 27). En estos episodios, Švejk se comporta como un *homo ludens*, pero no se le da la oportunidad de crear su propio espacio lúdico exclusivo para su juego sin objeto. Esta oportunidad se le concede en los rodeos que toma en la trayecto desde Praga hasta el frente ruso (narrado en los volúmenes II, III, y IV de la novela). Estos rodeos son, además de muy memorables, clarísimamente definidos, pues suponen un desvío respecto al rumbo fijo del tren. Mientras que el teniente de Švejk, y más tarde toda la unidad, continúan en el tren, Švejk deja el tren en repetidas ocasiones y se dedica a dar vueltas.

Algunas de las escapadas de Švejk se producen durante el trayecto desde Praga a Galicia. Menos relevancia tiene el rodeo de Isatarcsa (donde Švejk es enviado por Lukaš para comprar una gallina), y también la aventura de Kiralyhida (de nuevo experimentada durante una delicada misión para Lukaš). En una ocasión Švejk falla en su intento de rodear: cuando sugiere a Baloun dejar el tren en una parada en Budapest para comprarle a Lukaš salchichas Debrecen. Aquí, pienso, Hašek dejó pasar una excelente oportunidad para narrar las aventuras de Švejk en la capital húngara, pero al menos nos dio la expresión más explícita de la actitud de Švejk ante la historia obligatoria: no hay forma de evadir la historia obligatoria porque, como Švejk comenta «todo tren que vaya al frente se lo pensará dos veces antes de llevar la mitad del pasaje a la estación de destino» («poněvadž každej vlak, kerej jede na frontu, si to moc dobře rozmyslí, aby přivez na konečnou stanici jenom půl ešalonu». 511).[188]

Los más significativos rodeos de Švejk son las grandes escapadas de la anábasis de Bujědovice y el «lazo» como prisionero de guerra. Me concentraré en estos dos grandes episodios para determinar la estructura semántica del rodeo. Se advertirá que estos dos episodios revelan una subyacente homología estructural, aunque difieren en el orden y significado de sus constituyentes semánticos. Al situarse al principio y al final del camino de Švejk, estos rodeos le confieren a la novela un marco estructural no intencionado.

[188] Los números de páginas corresponden a los de la traducción inglesa de Cecil Parrot (Heinemann y Penguin, 1973).

La estructura semántica de los rodeos de Švejk está constituida por una serie de acciones invariantes (movimientos) en los que sorprendentemente Švejk y los representantes de la historia obligatoria cooperan de forma curiosa. En este diseño general, el rodeo consta de dos fases: En la fase A Švejk abandona el dominio de la historia obligatoria y entra solo en su privilegiado espacio lúdico. En la fase B, Švejk es desplazado a la fuerza del espacio lúdico, y se le hace regresar al dominio de la historia obligatoria. Para una descripción más detallada, la estructura semántica del rodeo está constituida por los siguientes movimientos:

Fase A. Movimiento 1: Un representante de la máquina militar ordena a Švejk desviarse de la ruta obligatoria colectiva. Gracias a esta orden, la salida de Švejk no es una violación, sino un acto de deber. Švejk deja la historia obligatoria en base a una orden explícita de uno de sus representantes, y usa una obligación específica para liberarse de las obligaciones universales. Debemos hacer notar que además de actuar como «enviadores» de Švejk, estos representantes del dominio de la obligación pueden convertirse en ayudantes pasivos al impedir que se actúe preventivamente.

Movimiento 2: El juego de Švejk empieza como una respuesta impulsiva e improvisada a una oportunidad no prevista. No hay un diseño preconcebido, ni motivo o propósito particular, y prosigue mediante improvisación pura. Con su juego, Švejk, como se menciona antes, altera de forma espectacular la estructura deóntica del mundo en el que se ve obligado a vivir: entre el dominio de la historia obligatoria y el de la libertad prohibida, él crea un espacio lúdico intermedio, una especie de tierra de nadie que sólo él es capaz de ocupar. Debemos resaltar que ese privilegio de Švejk es una recompensa por tener la habilidad para crear y mantener un espacio lúdico en un marco completamente hostil. Una de estas artes, la habilidad para la improvisación inventiva, ya ha sido identificada. Sin embargo, esta habilidad activa debe complementarse con una habilidad defensiva, la capacidad de evitar entrar en el dominio de la libertad prohibida. Aunque se sospecha que Švejk es un transgresor, él rechaza este papel de forma continua e implacable. Si Švejk pasara a ese dominio de la libertad prohibida perdería inmediatamente su libertad de jugar y se convertiría en un transgresor perseguido, totalmente atado. El juego de Švejk es una actividad que libera al agente de los lazos de la historia obligatoria, pero no le lleva al estado de condenación deóntica.

Fase B. Movimiento 3: El espacio lúdico es un dominio transitorio, restringido temporalmente entre los dominios permanentes de la historia

obligatoria y la libertad prohibida. Llega a un final abrupto cuando Švejk es detenido y tratado como un transgresor. Desde este momento, empieza el difícil regreso al dominio de la historia obligatoria. El regreso es difícil porque al final del juego Švejk se encuentra en un estado deónticamente peor que el estado inicial. Ahora es considerado culpable y va a ser castigado. Švejk utiliza toda una gama de estratagemas, tanto verbales como no verbales, en la lucha por la supervivencia.[189] Dos parecen ser sus estratagemas preferidas: Primero, Švejk nunca miente, nunca esconde nada, nunca actúa de forma cobarde o servil, incluso aunque su sinceridad le lleve a problemas más serios. En segundo lugar, el sigue jugando, pero en esta fase su juego se convierte en parte de una compleja e intencionada estrategia para la supervivencia.[190] En general, Švejk no es menos inventivo en esta lucha por la supervivencia de lo que era en su juego sin objeto definido en el espacio lúdico libre.

Movimiento 4: El acto final del rodeo de Švejk, su retorno al camino de la historia, se confiere a las autoridades del dominio de la obligación. Švejk es liberado porque se encuentra con un representante de la autoridad deóntica estricto en el cumplimiento del deber. El acto final de la escapada de Švejk es por lo tanto simétrico respecto a la salida: ambos acontecimientos son posibles finalmente por la decisión de agentes de la historia obligatoria. Švejk no puede cambiar las condiciones deónticas de su mundo: el simplemente hace lo posible para que actúen en su provecho.

Los cuatro movimientos descritos son las invariantes de la estructura semántica de los rodeos de Švejk. Vayamos ahora a la investigación de las diferencias entre la anábasis de Budějovice y el rodeo del prisionero de guerra. En el primero de estos episodios, el movimiento de juego sin objetivo está claramente focalizado y se extiende en el tiempo, mientras que en el segundo rodeo el periodo de tiempo es muy corto y se concentra en la lucha por la supervivencia de Švejk. Hay otras diferencias menos significativas que surgirán de una descripción más detallada de los dos rodeos.

---

[189] «Švejk emplea diversas técnicas para confundir a las autoridades: una de sus favoritas es recurrir a una anécdota en cualquier situación que parezca problemática» (Parrott 1982, 121; cf. Jankovic 1966, 180).

[190] Probablemente este «uso» del juego es lo que ha provocado la acusación de que Švejk se «escamotea».

La anábasis de Budějovice. La más famosa de las escapadas de Švejk posee una estructura bastante compleja. Consiste en un «preámbulo» (los acontecimientos en el tren y en la estación de ferrocarril de Tábor), y un episodio principal (el circular de Švejk entre Tábor y Budějovice. El preámbulo empieza de forma no muy llamativa cuando Švejk juega con el freno de emergencia y continúa con su absurda conversación con los soldados húngaros en el bar del ferrocarril. El primer juego introduce a Švejk en una serie de acontecimientos que le alejan del tren, mientras que su juego verbal retrasa su regreso al dominio de la obligación. Hay que hacer notar que en el desvío de Švejk colabora la pasividad de Lukáš, que no hace nada para evitar que Švejk abandone el tren porque está «dominado por la apatía» y sintiendo alivio (227 y ss.). La táctica dilatoria de Švejk le causa problemas, pero esto es precisamente lo que busca: su problema se convierte en ventaja cuando recibe la necesaria orden de despacho, procedente de un anónimo oficial de guardia: «él debería andar» («at jde pěšky». 239). Ahora Švejk se lanza a su espacio lúdico y representa un acto maravilloso. La esencia de su juego son los azarosos cambios de curso (dirección). Con la idea de que «todos los caminos llevan a České Budějovice» («všechny cesty vedou do Českých Budějovic». 241), Švejk primero gira «recto hacia el oeste» (239), luego «hacia el este» (243), más tarde un poco «hacia el norte» y «otra vez hacia el sur» y, finalmente, «al norte» otra vez (251). El texto presenta las elecciones de dirección de Švejk como actos puramente accidentales, carentes de intencionalidad, y más allá del control del agente: «el demonio sabe cómo sucedió» («čertví, jak se to stalo». 243), o «por un desafortunado azar» («neštastnou náhodou». 251). Estas descripciones de acciones hacen explícita la naturaleza improvisada del juego de Švejk, su azaroso vagabundeo, siu objeto o finalidad.

La detención de Švejk en Putim por parte de Flanderka, el entusiasta comandante de la gendarmería local, marca el fin del espacio lúdico y el principio de la segunda fase de su rodeo. Ahora los esfuerzos de Švejk se concentran en su perdón y en el regreso al dominio de la historia obligatoria. Es destacable que Švejk ha generado una situación mucho más difícil que la que intentaba evitar: se sospecha que es un espía ruso: Ante un peligro serio la estrategia de Švejk es muy flexible, aunque manteniendo los movimientos básicos de la fase A. Hay un rasgo fundamental de la defensa verbal de Švejk que uo se ha resaltado suficientemente: de forma intuitiva ajusta su estilo de habla al carácter de su interlocutor. En estos

cambios, la adaptabilidad y capacidad de improvisación de Švejk se manifiestan totalmente. Cuando Flanderka le interroga, se muestra consistentemente lacónico, simplemente respondiendo a las preguntas y sin embarcarse en alguna anécdota. Más tarde, explica esta estrategia al comandante de gendarmes en Písek: «vi que era inútil hablarle [a Flanderka]» («Poněvadž jsem viděl, že je to marný s ním mluvit». 238). En contraste, cuando Švejk describe su anábasis al comandante de Písek, le habla con «enorme entusiasmo» y «apasionadamente», a lo que el capitán «había escuchado con gozo» (282). En su segunda presentación, el rodeo de Švejk aparece como un esfuerzo sostenido y arduo de cumplir su deber militar, una versión que impresionará al capitán consciente del deber.

Ajustando su defensa verbal al carácter de su adversario es una de las estratagemas fundamentales de la lucha de Švejk por la supervivencia. La otra, también procedente de la fase A, es su continuada renuncia a entrar en el dominio de la libertad prohibida, es decir, a «legalizar» sn estatuto de transgresor. Por dos veces durante su arresto se le ofrece a Švejk una espléndida oportunidad de escapar, pero no hace uso de ella. Al contrario, al final de su anábasis le vemos arrastrando a su escolta borracho hasta la comisaría de policía en Písek.

En Písek, se produce el movimiento final del rodeo de Švejk. Al encontrar a un representante de la obligación, para quien el cumplimiento del deber es el valor supremo, Švejk consigue su propósito: regresa a su teniente, esto es, al dominio de la historia obligatoria, y recupera su papel de buen soldado hasta que surge la ocasión para escaparse de nuevo.

El rodeo del prisionero de guerra. En este rodeo, la libertad lúdica de Švejk tiene una muy escasa duración. Švejk, acompañado por Vaněk, es enviado fuera del dominio de la actividad colectiva por orden de Lukáš. Empieza su movimiento jugando con el itinerario del viaje (como en el episodio de *Budějovice*). En esta fase del juego se libera de Vaněk, qne no acepta la opinión de Švejk de que «hasta un mapa puede equivocarse» («mapa se taky může mejlit». 665). Vaněk deja irse a Švejk sin protestar, convirtiéndose así en un colaborador pasivo. Avanzando en solitario, Švejk entra en su espacio lúdico privilegiado. Sin plan u objeto práctico alguno, se pone un uniforme ruso que encuentra por casualidad junto a un estanque. Švejk no se admira por demasiado tiempo en el uniforme, pero lo suficiente como para ser arrestado por la policía militar. En este momento empieza la segunda, y muy larga, fase del rodeo de Švejk.

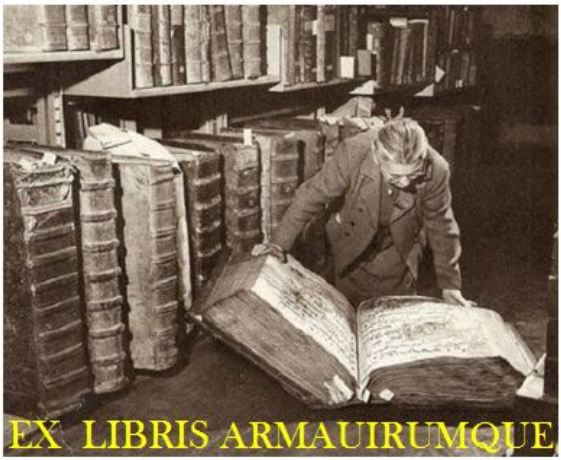
En este ejemplo concreto, el viaje de vuelta de Švejk es particularmente difícil porque se encuentra en la situación más peligrosa de toda su carrera militar: se le acusa de ser un traidor que se ha puesto voluntariamente un uniforme ruso. Por supuesto, Švejk niega la acusación de traición con vehemencia, pero no niega la otra parte. Enfrentado a una serie de duros adversarios, desde el miembro de la policía secreta militar hasta el general Fink, Švejk tiene que poner en movimiento todas sus habilidades, verbales y no verbales para ganar en esta lucha. Realiza una exhibición de brillantes exposiciones, pero su salvación requiere varios colaboradores procedentes de la maquinaria militar adversaria. Primero, un capitán legalista persuade al mayor Wolf de que Švejk no debería ser ejecutado en el acto, sino enviado a una autoridad militar extraordinaria. Ante esta autoridad Švejk es salvado por el mayor-auditor, que convence al general Fink para que envíe una consulta telegráfica a la unidad de Švejk.[191] Finalmente, y por tercera vez, Švejk es liberado por el coronel Gerbig, a pesar de los esfuerzos de su peor enemigo, el teniente Dub, para que sea castigado. Cuando Švejk regresa a su batallón todo se olvida, incluso el hecho de que se ha emitido una orden de arresto.

El rodeo del prisionero de guerra es muy significativo desde el punto de vista semántico, porque indica un cambio importante en la estructura del argumento de la novela de Hašek. La corta duración del espacio lúdico de Švejk, el extremo peligro que su breve juego le ocasiona, y la necesidad de recurrir a una gran cantidad de colaboradores para su rescate, todos estas circunstancias indican que las condiciones de la actuación de Švejk cambian de forma radical: Conforme se avanza hacia el frente, se hace más difícil interpretar el juego del *homo ludens*. Puede anticiparse que en la línea del frente la libertad de jugar de Švejk será severamente restringida, y su espacio lúdico se hará infinitesimal. Švejk se vería obligado a decidir entre la historia obligatoria y la libertad prohibida, como hizo, de forma vergonzosa, en el texto propagandístico de Kijev. Afortunadamente para Švejk, y para nosotros los lectores, Švejk fue abandonado por su creador en el momento en que regresó con éxito de su escapada más peligrosa, y cuando el ruido de la artillería anuncia el final del juego.

***

[191] Cuando se confirma la identidad de Švejk, el general sediento de sangre encuentra una razón para reprochar al mayor: «Esto es cosa tuya» (714).

El encuentro de Švejk con la historia está completamente determinado por el hecho de que es incapaz de aceptar sus obligaciones, ni lo desea. La historia se le impone a Švejk y, por lo tanto, no puede adaptar voluntaria o intencionalmente su actuación a sus requisitos. Enfrentado a una fuerza totalmente extraña y enormemente poderosa, la estrategia lúdica de Švejk es completamente insuficiente para cambiar la historia o influir en ella, aunque tiene consecuencias serias para la autoridad de la historia. La historia obligatoria encubre su falta de sentido y esencia a base de asumir un porte elevado y serio. Como consecuencia del juego de Švejk la historia impuesta y obligatoria pierde los ropajes del emperador y se muestra como realmente es: desnuda y ridícula.



BIBLIOGRAFÍA

Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford, Oxford U.P.

Adams, Robert M. 1979. «Theories of Actuality». En Loux, ed. 1979. Pags. 190-209. Primera publicación en *Nôus* 1974, 8, pags. 211-31.

Allén, Sture, ed. 1989. *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin, de Gruyter.

Allport, Gordon W. 1937. *Personality. A Psychological Interpretation*. Nueva York, Holt.

_____. 1946. «Personalistic Psychology as Science: A Reply». *Psychological Review* 53, pags. 132-35.

Arie Gaifman, Hana. 1981. «'The Castle' and Its Surroundings, or 'V zámku a v podzámčí'». *Slavica Hierosolymitana. Vol. 5/6*, pags. 401-11.

_____. 1984. «Svejk - the Homo ludens». En *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka*. Eds. B. Stolz et al. Ann Arbor, Papers in Slavic Philology 5, pags. 307-22.

_____. ms. «Milena, Odradek, Samsa: Zur tschechischen Etymologie einiger Eigennahmen bei Kafka».

Atkinson, John W., y David Birch. 1978. *An Introduction to Motivation*. Segunda ed. Nueva York, van Nostrand.

Averill, James P. 1979. «Anger.» En *Nebraska Symposinm on Motivation 1978: Human Emotion*. Ed. Richard A. Dienstbier. Lincoln, U. Nebraska P. Pags. 1-80.

Aziza, Claude et al. 1978. *Dictionnaire des types et caractères littéraires*.

Paris, Nathan.

Bachtin, Michail. 1929/72. *Problemy poetiki Dostojevskogo.* Tercera ed. Moscú, Chudožestvennaja literatura.

Barabanov, Jevg. 1988. «Kommentarij». En Jevgenj Zamjatin. *Sočinenija.* Moscú, Kniga. Pags. 524-75.

Barnes, Hazel E. 1974. *The Meddling Gods. Four Essays on Classical Themes.* Lincoln, U. Nebraska P.

Barthes, Roland. 1970. *S/Z. Essai.* Paris, Seuil.

Beicken, Peter U. 1974. *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung.* Fankfurt/M., Athenäum.

Binder, Hartmut. 1975. *Kafka - Kommentar zu sämtlichen Erzählungen.* Munich, Winkler.

_____. ed. 1979. *Kafka-Handbuch.* 2 vols. Stuttgart, Kröner.

Birch, David, y Joseph Veroff. 1966. *Motivation. A Study of Action.* Belmont CA, Brooks/Cole

Bloom, H. 1986. «Freud, the Greatest Modern Writer.» *New York Times Book Review,* March 23, 1, pags. 26-27.

Bogatyrjev, P., y R. Jakobson. 1929. «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens». En *Donum Natalicium Schrijnen.* Nijmegen-Utrecht.

_____. 1931. «K probleme razmeživanija fol'kloristiki i literaturovedenija». *Lud Slowianski* 2, 2.

Booth, Wayne C. 1976. «Preserving the Exemplar; or How Not to Dig Our Own Graves». *Critical Inquiry* 3, pags. 407-23.

Bordarenko, V. 1967. «Evgenij Zamjatin i sovetskij period russkoj literatury». En Evgenij Zamjatin. *Lica.* Nueva York, Inter-Lauguage

Literary Associates. Pags. 283-308.

Bradley, Raymond, y Norman Swarz. 1979. *Posible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Oxford, Blackwell.

Brand, Myles. 1984. *Intending and Acting. Toward a Naturalized Action Theory*. Cambridge MA, MIT Press.

Bremond, Claude. 1966. «Le message narrative». *Communications* 8, pags. 60-76.

_____. 1973. *Logique du récit*. Paris, Seuil.

_____. 1982. «A Critique of the Motif». En *French Literary Theory Today*. Ed. T. Todorov. Cambridge, Cambridge U.P. - Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. Pags. 125-46.

Brik, Osip. 1927. «Ritm i sintakis». Novyj Lef, No. 3-6. Citado de Michigan Slavic Materials 5, 1964.

Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Nueva York, Knopf.

Brown, E. J. 1976. Brave New World, 1984, *and* We: *An Essay on Anti-utopia*. Ann Arbor, Ardis.

Chizhevsky, Dimitri. 1962. «The Theme of the Double in Dostoevsky». En *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*. Ed. R. Wellek. Englewood Cliffs, Prentice-Hall. Pags. 112-29.

Cohen, L. Jonathan. 1980. «The Individuation of Proper Names». En *Philosophical Subjects. Essays Presented to P. F. Strawson*. Ed. Zak van Straaten. Oxford, Clarendon. Pags. 140-63.

Cohn, Dorrit. 1968. «Kafka's Eternal Present. Narrative Tense in 'Ein Landarzt' and Other First-Person Narratives». *PMLA* 83, pags. 144-50.

Dällenbach, Lucien. 1984. «Reading as Suture (Problem of Recept'ion of the Fragmentary Text. Balzac and Claude Simon)». *Style* 18, pags. 196-

206.

Dalton, Elizabeth. 1979. *Unconscious Structure in* The Idiot. *A Study in Literature and Psychoanalysis*. Princeton, Princeton U.P.

Danto, Arthur. 1973. *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge, Cambridge U.P.

Derrida, Jacques. 1977a. «Signature Event Context». *Glyph* 1, pags. 172-97.

_____. 1977b. «Limited Inc a b c..». *Glyph* 2, pags. 162-254.

Dijk, Teun A. van. 1974/75. «Action, Action Description and Narrative.» *New Literary History* 6, pags. 273-94.

Dimić, Milan V. 1975. «Motiv dvojnika u srednjevekovnom ruhu: Tema o Amiju i Amilu». *Filološki pregled* 1975, pags. 33-53.

_____. «The 'Double' in Renaissance Literature». En *Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA*. Budapest, Akadémia Kiadó. Pags. 133-40.

Doložel, Lubomír. 1972. «From Motifemes to Motifs». *Poetics* 4, pags. 55-90. Capítulo 4 de este volumen.

_____ 1973. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto, U.Toronto P.

_____. 1976a. «Narrative Semantics». *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, pags. 129-51.

_____. 1976b. «Narrative Worlds». En *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ed. L. Matejka. Ann Arbor, Michigan Slavic Publications. Pags. 542-52. Capítulo 8 de este volumen.

_____. 1979. «Extensional and Intensional Narrative Worlds». *Poetics* 8, pags. 193-211.

_____. 1980a. «Truth and Authenticity in Narrative». *Poetics Today* 1,

pags. 7-25. Capítulo 7 de este volumen.

_____. 1980b. «A Short Note on a Long Subject: Literary Style». En *Vožmi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeyer.* Amsterdam, Slavic Seminar. Pags. 1-7.

_____. 1981. «Circular Patterns: Hašek and *The Good Soldier Švejk*». En *Poetica Slavica. Studies in Honour of Zbigniew Folejewski.* Eds. J.D. Clayton y G. Schaarschmidt. Ottawa, U. Ottawa P. Pags. 21-28.

_____. 1982. «The Conceptual System of Prague School Poetics: Mukařovský and Vodička». En *Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory af Felix Vodička.* Eds. P. Steiner, M. Červenka y R. Vroon. Amsterdam, Benjamins. Pags. 109-26.

_____. 1983a. «Proper Names, Definite Descriptions and the Intensional Structure of Kafka 's *The Trial*». *Poetics* 12, pags. 511-26.

_____. 1983b. «Intensional Function, Invisible Worlds and Franz Kafka». *Style* 17, pags. 120-41.

_____. 1984a. «Kafka's Fictional World». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de littérature comparée* 10, pags. 61-83. Capítulo 12 de este volumen.

_____. 1984b. «The Road of History and the Detours of the Good Soldier.» En *Language and Literary Theory: In Honour of Ladislav Matejka.* Eds. B. Stolz et al. Ann Arbor, Mich., *Papers in Slavic Philology* 5. Pags. 241-49. Capítulo 15 de este volumen.

_____. 1984c. «Oral and Written Literature». En *The Peasant and the City in Eastern Europe.* Eds. I.P. Winner y T.G. Winner. Cambridge, MA, Schenkmann. Pags. 253-256. Capítulo 1 de este volumen.

_____. 1985. «Literary Style, Its World and Its Style». En *Identity of the Literary Text.* Eds. M.J. Valdés y O. Miller. Toronto, U. Toronto P. Pags. 189-203. Capítulo 5 de este volumen.

_____. 1989. «Possible Worlds and Literary Fictions». En Sture Allén, ed. *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlin, de Gruyter. Pags. 221-42.

_____. 1990a. *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln, U. Nebraska P.

_____. 1990b. «Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds». En *Toward a Theory of Comparative Literature: Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature at the XIth International Comparative Literature Congress*. Ed. Mario Valdés. Nueva York, Lang. Pags. 109-123. Capítulo 6 de este volumen.

_____. 1990c. «Nomothetic and Ideographic Knowledge in Poetics». En *Os Estudios literarios (entre) Ciencia e Hermeneutica: Proceedings of the I Congress of the PCLA*. Ed. Maria-Alzira Seixo. Lisboa, Associaçao Portuguesa de Literatura Comparada. Pags. 115-122. Capítulo 2 de este volumen.

_____. 1990d. «Aliens and Visitors in Literary Metalanguage». En *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*. Iudicium Verlag, Munich, Vol 5, pags. 265-71. Capítulo 3 de este volumen.

_____. 1991. «Innovation as World Transformation». En *Slavic Drama. The Question of Innovation*. Eds. A. Donskow y R. Sokoloski. Ottawa, U. Ottawa P. Pags. 1-9. Capítulo 11 de este volumen.

_____. 1992. «Zamyatin's Worlds». In *Poetics of the Text: Essays to Celebrate Twenty Years of the Neo-Formalist Circle*. Ed. Joe Andrew. Amsterdam, Rodopi. Pags. 91-103. Capítulo 14 de este volumen.

_____. 1993. «The Fictional World of Dostojevskij's *The Idiot*.» *Russian Literature* 33, pags. 239-48. Capítulo 13 de este volumen.

_____. 1995a. «A Semantics for Thematics: The Case of the Double». En *Thematics: New Approaches*. Eds. C. Bremond, J. Landy y T. Pavel. Albany, State U. New York P. Pags. 89-102. Capítulo 9 de este volumen.

_____. 1995b. «A Thematics of Motivation and Action». En *Thematics:*

New Approaches. Eds. C. Bremond, J. Landy y T. Pavel. Albany: State U. New York P. Pags. 57-66. Capítnlo 10 de este volumen.

Drozda, Miroslav. 1979. «Povestvovatel'noje masterstvo Jevgenija Zamjatina». *Wiener Slawistischer Almanach* 4, pags. 41-53.

Ducrot, Oswald. 1972 . *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris, Hermann.

Eco, Umberto. 1966. «James Bond: Une combinatoire narrative». *Communications* 8, pags. 77-93.

_____. 1979. *The Role of the Reader*. Bloomington, Indiana U.P.

_____. «Two Problems of Textual Interpretation». *Poetics Today* 2, pags. 145-61.

_____. 1989. «Small Worlds». VS (*Versus*) 52/53, pags. 53-70.

Edwards, T.R.N. 1982. *Three Russian Writers and the Irrational. Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov*. Cambridge, Cambridge U.P.

Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres, Methuen.

_____. 1984. *Shakespeare' s Universe of Discourse. Language-Games in the Comedies*. Cambridge, Cambridge U.P.

Eng, Jan van der. 1957. *Dostojevskij romacier. Rapport entre sa vision du monde et ses procédés littéraires*. 's-Gravenhave, Mouton.

Epstein. Seymour. 1983. «A Research Paradigm for the Study of Personality and Emotions». En *Personality. Current Theory and Research*. Ed. Monte M. Page. Lincoln, U. Nebraska P.

Even-Zohar, Itamar. 1980. «Constraints on Realeme Insertability in Narrative». *Poetics Today* 1, pags. 65-74.

Fairley. Irene R. 1979. «Experimental Approaches to Language in Literature: Reader Responses to Poems». *Style* 13, pags. 335-64.

Finnegan, Ruth. 1976. «What Is Oral Literature Anyway? Comments in the Light of Some African and Other Comparative Material». En Stolz y Shannon, ed. 1976.

Fischer, Otokar. 1929. «Dějiny dvojníka». En *Duše a slovo*. Prague, Melantrich. Pags. 161-208.

Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge MA, Harvard U.P.

Frenzel, Elizabeth. 1963. *Stoffe der Weltliteratur*. Segunda ed. Stuttgart, Kröner.

_____. 1976. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart, Kröner.

Fürst, Norbert. 1956. *Die offenen Geheimtüren Franz Kafkas. Fünf Allegorien*. Heidelberg, Rothe.

Geha, Richard E. 1988. «Freud as Fictionalist: The Imaginary World of Psychoanalysis.» En *Freud. Appraisals and Reappraisals* (Contributions to Freud Studies, vol. 2) Ed. Paul E. Stepansky. Hillsdale NJ, The Analytic Press. Pags. 103-60.

Glicksohn, Jean-Michel. 1972. *Le Procès. Analyse critique*. Paris, Hatier.

Goethe, Johann Wofgang. 1820. *Zur Naturwissenschaft überhaupt besonders zur Morphologie*. Citado de *Goethes Morphologische Schriften*. Ed. Wilhelm Troll. Jena, Diedersichs, 1926.

Goldstücker, Eduard. 1966. «Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft: Randbemerkungen zu Kafkas *Schloss*». En *Homo, Homini, Homo. Festschrift J.E. Drexel*. Ed. W.R. Beyer. Munich, Beck. Pags. 65-73.

Goodman, Nelson. 1978. Ways *of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett.
Grice, Paul H. 1975. «Logic and Conversation». En *Speech Acts* (Syntax and Semantics 3). Ed. P. Cole y J.L. Morgan. Nueva York, Academic

Press. Pags. 41-58.

Grossman, Leonid. 1925. *Poetika Dostojevskogo*. Moscú, Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk.

Grygar, Mojmír. 1982. «The Possibilities of a Structural Analysis of the Literary Process». *Russian Literature* 12, pags. 331-400.

Hainsworth, J.B. 1968. *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford, Clarendon.

Hausenblas. Karel. 1961. «K výstavbě 'postavy' v prozaickém textu». *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury* 5, pags. 153-63.

Heintz, John. 1979. «Reference and Inference in Fiction». *Poetics* 8, pags. 85-99.

Heller, Erich. 1974. *Kafka*. (Modern Masters Series.) Londres, Fontana/Collins.

Hintikka, Jaakko. 1962. *Knowledge and Belief. An Introduction to the Logic of the* Two *Notions*. Ithaca, Comell U.P.

_____. 1969. *Models for Modalities*. Dordrecht, Reidel

_____. 1972. «The Semantics of Modal Notions and the Indeterminacy of Ontology». En *Semantics of Natural Language*. Eds. D. Davidson y G. Harman. Dordrecht, Reidel. Pags. 389-414.

_____. 1975. *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*. Dordrecht, Reidel.

Holthusen. Johannes. 1969. *Prinzipien der Komposition und des Erzählens bei Dostojevskij*. Köln, Westdeutscher Verlag.

Holton, Gerald. 1973. *Thematic Origins of Scientific Thought. Kepler to Einstein*. Cambridge MA, Harvard U.P.

_____. 1978. *The Scientific Imagination. Case Studies*. Cambridge Cambridge U.P.

Honzl, Jiří. 1940. «Pohyb divadelního znaku». *Slovo a slavesnost* 6, pags. 177-88. Traducción inglesa «Dynamics of the Sign in the Theater». En Matejka y Titunik, eds. 1976. Pags. 74-93.

Howell, Robert. 1979. «Fictional Objects: How They Are and How They Are Not». *Poetics* 8, pags. 129-77.

Humboldt, Wilhelm von. 1799a. *Aesthetische Versuche. Erster Teil. Ueber Goethes Herrmann und Dorothea*. Citado de *Werke in fünf Banden*. Ed. A. Flitner y K. Giel. Stuttgart, Cotta, 1961. Vol. 2, pags. 125-356.

_____. 1799b. «Essai esthétique». Citado de *Poesie und Einbildungskraft*. Ed. K. Müller-Vollmer. Stuttgart, Metzler, 1967.

Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Johns Hopkins U.P.

Ishiguro, Hidé. 1981. «Contingent Truths and Possible Worlds». En *Leibniz: Metaphysics and Philosophy of Science*. Ed. R. S. Woolhouse. Oxford, Oxford U.P. Pags. 64-76.

Ivin, A. A. 1970. *Osnovanija logiki ocenok*. Moscú, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta.

Izard, C.E. 1979. «Emotions as Motivations: An Evolutionary-Developmental Perspective.» En *Nebraska Symposium on Motivation 1978. Human Emotion*. Ed. Richard A. Dienstbier. Lincoln. U. Nebraska P. Pags. 163-200.

Jaffe, Adrian. 1967. *The Process of Kafka's* Trial. Lansing MI, Michigan State U.P.

Jakobson, Roman. 1937. «Socha v symbolice Puškinově». *Slovo a slovenost* 3, pags. 2-24. Traducción inglesa en Jakobson 1987. Pags. 318-67.

_____. 1987. *Language in Literature*. Eds. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge MA, Belknap.

_____. y Jurij Tynjanov. 1928. «Problemy izučenija literatury y jazyka». *Novyj lef*, No. 12. Traducción inglesa en Matejka y Pomorska, eds. 1971. Pags. 79-81.

Jankovič, Milan. 1966. «Hra s vyprávěním». En *Struktura a smysl literárního díla*. Eds. M. Jankovič, Z. Pešat y F. *Vodička*. Prague, Československý spisovatel. Pags. 180-97.

Jauss. Hans Robert. «Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphytrion». En *Identitat* (Poetik und Hermeneutik 8). Eds. Odo Marquart y Karlheinz Stierle. Munich, Fink. Pags. 213-53.

Jones, John. 1983. *Dostoevsky*. Oxford, Clarendon.

Jost, François. 1974. «Grundbegriffe der Thematologie». En *Theorie und Kritik. Festschrift für Gerhard Loose*. Ed. S. Grunwald. Munich, Franke. Pags. 15-46.

Juhl, Peter D. 1980. *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton, Princeton U.P.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1982. «Le texte littéraire: Non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?». *Texte* 1, pags. 27-49.

Kiparsky, Paul. 1976. «Oral Poetry: Some Linguistic and Typological Considerations». En Stolz y Shannon, eds. 1976.
Kirk, G. S. 1970. *Myth. Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*. Cambridge, Cambridge U.P.

Kripke, Saul A. 1963. «Semantical Considerations on Modal Logic». *Acta Philosophica Fennica* 16, pags. 83-94. Citado de Zabeeh. Klemke, Jacobson, eds. 1974. Pags. 803-14.

_____. 1972. «Naming and Necessity». En *Semantics of Natural Language*. Eds. D. Davidson y G. Harman. Dordrecht, Reidel. Pags. 253-355.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1875 y ss. *Die philosophischen Schriften*. Ed. C. J. Gerhard. Hildesheim., Olms. 7 vols.

Lévi-Strauss, Claude. 1967. *Structural Anthropology*. Segunda ed. Nueva York, Anchor Books.

Lewis, David. 1978. «Truth in Fiction». *American Philosophical Quarterly* 15, pags. 37-46.

Linsky, Leonard. 1977. *Names and Descriptions*. Chicago, U. Chicago P.

Lord, Albert B. 1951. «Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 82.

_____. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge MA, Harvard U.P.

_____. 1974. «Perspectives on Recent Work in Oral Literature». *Forum for Modern Language Studies* 10, No. 3.

Loux, Michael J., ed. 1979. *The Possible and the Actual. Readings in the Metaphysics of Modality*. Ithaca, Cornell U.P.

Lyons, John. 1977. *Semantics*. 2 vols. Cambridge, Cambridge U.P.

Maguire, Robert A. 1968. *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's*. Princeton. Princeton U.P.

Mahony, P. 1982. *Freud as Writer*. Nueva York, International Universities Press.

Margolis, Joseph. 1980. *Art and Philosophy*. Brighton, Harvester.

Martínez-Bonati, Felix. 1981. *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*. Ithaca, Cornell U.P.

Matejka, Ladislav. 1976. «Postscript: Prague School Semiotics». En Matejka y Titunik, eds. 1976. Pags. 265-90.

_____, y Krystyna Pomorska, eds. 1971. *Readings in Russian Poetics*. Cambridge MA, MIT Press.
_____, y Irwin R. Titunik, *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Cambridge MA, MIT Press.

Miller, Robin Feuer. 1981. *Dostoevsky and* The Idiot. *Author, Narrator and Reader*. Cambridge MA, Harvard U.P.

Mukařovký, Jan. 1928. *Máchív Máj. Estetická studie*. Prague, Facultas Philosophica Universitatis Carolinae Pragensis. Reimpreso en Mukařovký 1948, vol. 3, pags. 9-202.

_____. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Prague, Borový. Traducción inglesa Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, No. 3, 1970.

_____. 1948. *Kapitoly z české poetiky*. 3 vols. Prague, Svoboda.

Murray, Henry A. et al. 1938. *Explorations in Personality. A Clinical and Experimental Study of Fifty Men of College Age*. Nueva York, Oxford U.P.

Nuttall. A. D. 1983. *A New Mimesis. Shakespeare and the Representation of Reality*. Londres, Methuen.

Oulanoff, Hongor. 1966. *The Serapion Brothers. Theory and Practice*. The Hague, Mouton.

Parrot, Cecil. 1982. *Jaroslav Hašek. A Study of Švejk and the Short Stories*. Cambridge, Cambridge U.P.

Parsons, Terence. 1980. *Nonexistent Objects*. New Haven, Yale U.P.

Pavel, Thomas C. 1975/76. «Possible Worlds in Literary Semantics». *The*

Journal of Aesthetics and Art Criticism 34, pags. 165-76.

_____. 1983. «Incomplete Worlds, Ritual Emotions». *Philosophy and Literature* 7, pags. 48-58.

_____. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge MA, Harvard U.P.

Perrot, Jean. 1976. *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*. Paris, PUF.

Plantinga, Alvin. 1977. «Transworld Identity or Worldbound Individuals?». En *Naming, Necessity and Natural Kinds*. Ed. Stephen P. Schwartz. Ithaca, Cornell U.P. Pags. 245-66.

Politzer, Heinrich. 1965. *Franz Kafka, der Künstler*. Frankfurt, Fischer.

Pomorska, Krystyna. 1980. «On the Problem of Parallelism in Gogol's Prose: A Tale of Two Ivans». En *The Structural Analysis of Narrative Texts*. Ed. Andrej Kodjak et al. Columbus, Slavica Publishers. Pags. 31-43.

_____. 1983. «The Legacy of OPOJAZ». *Russian Literature* 14, pags. 229-40.

Porter, Joseph A. 1986. «Pragmatics for Criticism: Two Generations of Speech Act Theory». *Poetics* 15, pags. 243-57.

Pratt, Mary L. 1977. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, Indiana U.P.

Prendergast, Christopher. 1986. *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge, Cambridge U.P.

Prince, Gerald. 1985. «Thématiser». *Poétique* 64, pags. 425-33.

Procházka, Miroslav. 1988. *Znaky dramatu a divadla*. Prague, Panorama.

Propp, Vladimir. 1928. *Morfologija Skazki*. Moscú.

Rajec, Elisabeth M. 1977. *Namen und ihre Bedeutungen im Werke Franz Kafkas*. Berna, Lang.

Rees, Martin J. 1989. «Our Universe and Others: The Limits of Space, Time and Physics». En *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Ed. Sture Allén. Berlin, de Gruyter. Pags. 396-416.

Rescher, Nicholas. 1969. *Introduction to Value Theory*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Ricoeur, Paul. 1981. «What Is a Text?» En *Hermenentics and the Human Sciences*. Ed. y trad. John B. Thompson. Cambridge, Cambridge U.P. - Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

_____. 1984. *Time and Narrative*. Vol. 1. Chicago, U. Chicago P. (orig. francés Paris, Seuil, 1983).

Russell, Bertrand. 1919. *Introduction to Mathematical Philosophy*. Londres, Allen & Unwin - Nueva York, Macmillan.

_____. 1937. *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*. Segunda ed. Londres, Allen & Unwin.

Russo, J. 1963. «A Closer Look at Homeric Formulas». *Transactions and Procaedings of the American Philological Association* 94.

Ryan, Marie-Laure. 1984. «Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue». *Style* 18, pags. 121-39.

_____. 1985. «The Modal Structure of Narrative Universes». *Poetics Today* 6, pags. 717-56.

_____. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana U.P.

Savan, David. 1983. «Toward a Refutation of Semiotic Idealism». *Recherche sémiotiques/Semiotic Inquiry* 3, pags. 1-8.

Schmid, Herta. 1975. «Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus und im tschechischen Strukturalismus». En *Moderne Dramentheorie*. Eds. H. Schmid y A. van Kesteren. Kronberg/Ts., Scriptor. Pags. 7-40.

Schmidt, Siegfried J. 1975. *Zum Dogma der prinzipiellen Differenz zwischen Natur- und Geisteswissenschaft*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

_____. 1984. «The Fiction Is that Reality Exists». *Poetics Today* 5, pags. 253-74.

Searl, John R. 1977. «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida». *Glyph* 1, pags. 198-208.

Shane, Alex M. 1968. *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*. Berkeley, U. California P.

Skaftymov, A.P. 1924. *Poetika i genezis bylin*. Moscú, Saratov.

Šklovskij, Viktor. 1925. *O teorii prozy*. Segunda ed. 1929. Moscú, Federacija. Traducción inglesa *Theory of Prose*. Elmwood Park, Dalkey Archive, 1990.

_____. 1927. «Potolok Evgenija Zamjatina». En *Pjat' čelovek znakomych*. Tiflis. Pags. 43-67.

Slawi_ska, Irena. 1977. «La sémiologie du théatre in statu nascendi: Prague 1931-1941». *Roczniki Humanistyczne* 1, pags. 53-76.

Smith, Barry. 1979. «Roman Ingarden: Ontological Foundations for Literary Theory». En *Language, Literature and Meaning I*. Ed. John Odmark. Amsterdam. Benjamins. Pags. 373-90.

Smith Herrnstein, Barbara. 1978. *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago, U. Chicago P.

Sokolov, J. 1941. *Russkij fol'klor*. Moscú.

Sörbom, Göran. 1966. *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Stockholm, Svenska Bokförlaget.

Spariosu, Mihai, ed. 1984. *Mimesis in Contemporary Theory*. Amsterdam, Benjamins.

Stankiewicz, Edward. 1973. «The Rhyming Formula in SerboCroatian Heroic Poetry». En *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranowsky*. Eds. R. Jakobson et al. The Hague, Mouton.

Steinmetz, Horst. 1977. *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
Stolz, Benjamin, y Richard S. Shannon, eds. 1976. *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor, U. Michigan P.

Strawson, P.F. 1959. *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*. Londres, Methuen.

Svejkovský, František. «The Peasant in Medieval Slavic Literature: The Problems of Literary Theory». En *The Peasant and the City in Eastern Europe*. Eds. I.R. Winner y T.G. Winner. Cambridge MA, Schenkman. Pags. 139-57.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1980. *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*. The Hague, Nijhoff - Warszawa, Państwowe wydawnictwo naukowe.

Thompson, Stith. 1955-58. *Motif-Index of Folk Literature*. 6 vols. Bloomington, Indiana U.P.

Todorov, Tzvetan. 1969. *Grammaire du Décaméron*. The Hague, Mouton.

_____. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

_____. 1971. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.

_____. 1975. «Connaissance du vide». *Nouvelle revue de psychanalyse* 11, pags. 145-54.

Tomaševskij, Boris. 1928. *Teorija literatury. Poetika*. 4th ed. Moscú-

Leningrado, Gosudarstvennoje izdatel'stvo.

Trousson, Raymond. 1980. «Les études de thèmes: questions de méthode». En *Elemente der Literatur. Elizabeth Frenzel zum 65. Geburtstag*. Eds. Adam J. Bisanz y Raymond Trousson. Stuttgart, Kröner. Vol. 1, pags. 1-10.

Tynjanov, Jurij. 1924. *Problema stichotvornogo jazyka*. Leningrado.

Valdés, Mario. 1980. «The Scope of Ricoeur's Hermeneutical Reflection on Literature». En *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*. Eds. Z. Konstantinovič, H.R. Jauss y M. Naumann. Innsbruck. Vol. 2, pags. 95-99.

Veltruský, Jiří. 1940. «Člověk a předmět na divadle». *Slovo a slovesnost* 6, pags. 153-59. Traducción inglesa «Man and Object in the Theater» en *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Ed. P.L. Garvin. Washington, Georgetown U.P. Pags. 83-91.

_____. 1977. *Drama as Literature*. Lisse, de Ridder. Czech version «Drama jako básnické dílo». En *Čtení o jazyce a poesii*. Eds. B. Havránek y J. Mukařovký. Prague, Družstevní práce, 1942. Pags. 401-502.

Vernon, M.D. 1969. *Human Motivation*. Cambridge, Cambridge U.P.

Vodička, Felix. 1942. «Literární historie. Její problémy a úkoly». En *Čtení o jazyce a poesii*. Eds. B. Havránek y J. Mukařovký. Prague, Družstevní práce. 309-400. Traducción inglesa (parte) in Matejka y Titunik, eds. 1976. Pags. 197-208.

_____. 1948. *Počátky krásné prózy novočeské*. Prague, Melantrich.

Walser, Martin. 1961. *Beschreibung einer Form*. Munich, Hanser.

Wasiolek, Edward. 1967. «Introduction» to *The Notebooks for* The Idiot. Chicago, U. Chicago P. Pags. 1-20.

Weisstein, Ulrich. 1973. *Comparative Literature and Literary Theory*.

Bloomington, Indiana U.P. Orig. alemán, 1968.

Wellek, René, y Austin Warren. 1956 (Segunda ed.). *Theory of Literature*. Nueva York, Harcourt, Brace & World.

Windelband, Wilhelm. 1907. *Präludien. Aufsätze und Reden zur Einleitung in die Philosophie*. Tercera ed. Tübingen, Mohr.

_____. 1921. *An Introduction to Philosophy*. Trad. J. McCabe. Londres, Fisher Unwin.

Wolterstorff, Nicholas. 1980. *Works and Worlds of Art*. Oxford, Clarendon.

Woods, John H. 1974. *The Logic of Fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic*. Paris, Mouton.

Wright, Georg H. von. 1963a. *Norm and Action*. Londres, Routledge & Kegan Paul.

_____. 1968. *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*. Amsterdam, North-Holland.

Zabeeh, Farhang, E.D. Klemke, y A. Jacobson, eds. 1974. *Readings in Semantics*. Urbana, U. Illinois P.

SERIE:

SEMIÓTICA LITERARIA

DIRECTOR:

JOSÉ Mª. POZUELO YVANCOS

VOLUMEN 1:

Sobre textos y mundos. Ensayos de filología y semiótica hispánicas.
Aldo Ruffinatto.

VOLUMEN 2:

Semiótica filológica. Texto y modelos culturales.
Cesare Segre.

VOLUMEN 3:

La ficción narrativa. Su lógica y ontología.
Félix Martínez Bonati

VOLUMEN 4:

El sentido retórico. Ensayos de semántica literaria.
Jean-Marie Klinkenberg

VOLUMEN 5:

De la retórica a la teoría de la literatura. Siglos XVIII y XIX.
Rosa María Aradra Sánchez.

VOLUMEN 6:

Estudios de poética y teoría de la ficción.
Lubomir Doležel.